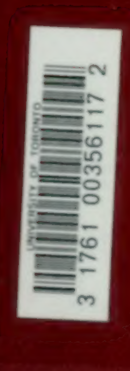
Geschichte der Theater Deutschlands

von Otto Weddigen

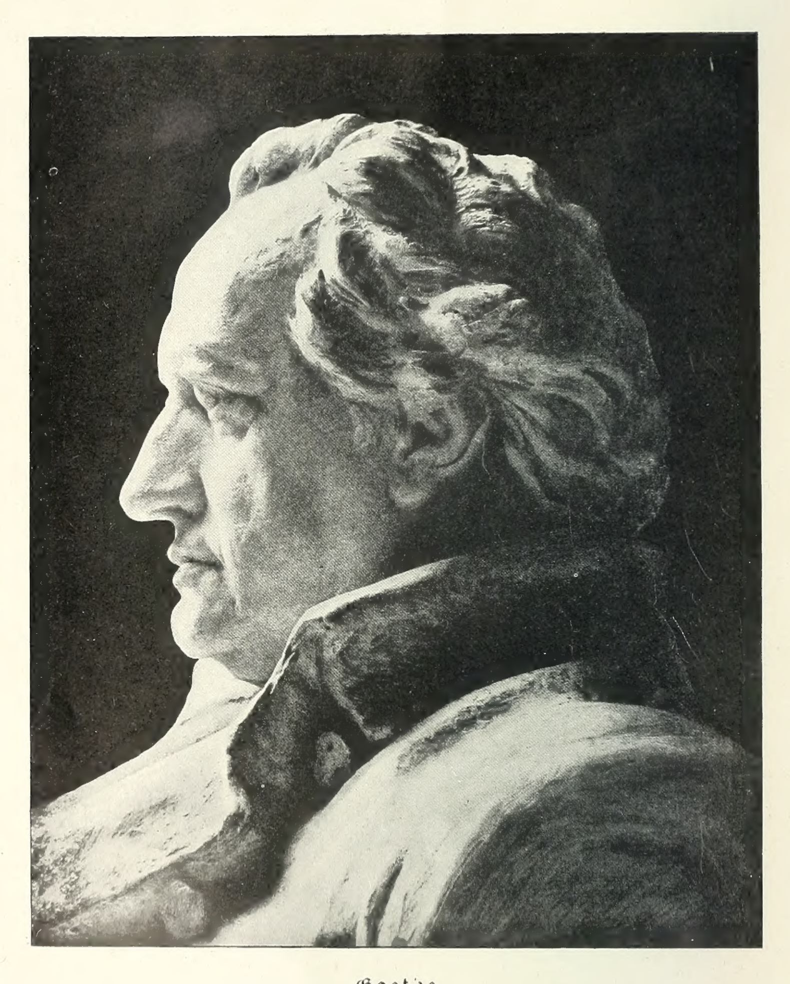








2 Vol.



Goethe.

Profil-Brustbild von E. Hellmers Goethe-Denkmal

Nach einer Kupferätzung aus dem Verlage der Großherzogl. Sächsischen Hofkunstverleger Heuer & Kirmse, Halensee-Berlin W.

Geschichte
der
Theater Deutschlands

in hundert Abhandlungen dargestellt
nebst einem einleitenden Rückblick zur
Geschichte der dramatischen Dichtkunst
und Schauspielkunst

von

Dr. Otto Weddigen.

Mit zahlreichen Illustrationen, Faksimiles und Beilagen.

Band I.

Berlin.
Ernst Frensdorff.

Illustrationsverzeichnis

zu beiden Bänden.

Beilagen.

Die römischen Ziffern bezeichnen die Reihenfolge der gegenüber der betreffenden Seite befindlichen Abbildungen u. dergl.

Theaterzettel und Konzertprogramme.

Autogramme und sonstige schriftliche Dokumente in Faksimile.

Druckschriften und Titelblätter in Faksimile.

Ansichten von Theatergebäuden (Fassaden und Inneres), Geburts- und Wohnhäuser von Dichtern, Städteansichten und Ansichten von Denkmälern.

Gruppenbilder, szenische und kulturhistorische Darstellungen.

Karikaturen.

Porträts.

Textbilder.

Theaterzettel und Konzertprogramme.

Autogramme und sonstige schriftliche Dokumente in Faksimile.

Druckschriften und Titelblätter in Faksimile.

Ansichten von Theatergebäuden (Fassaden und Inneres), Geburts- und Wohnhäusern von Dichtern, Städteansichten, Ansichten von Denkmälern und Medaillen.

Regiesitzungen.

Gruppenbilder, szenische und kulturhistorische Darstellungen.

Karikaturen.

Porträts.

Druckfehlerberichtigung:

Auf Seite 734 lies: „Emil Devrient als Egmont“ (statt: „Eduard Devrient“).





„Die Geschichte des Theaters bildet eines von den mannigfachen Einzelgebieten der Kulturgeschichte, und jedes dieser Einzelgebiete besitzt ein Recht auf Betrachtung und wissenschaftliche Erforschung.

Die volle Gesamterkenntnis und richtige Gesamtwürdigung des Kulturzustandes irgend eines Volkes kann nur erreicht werden durch richtige Erkenntnis und Würdigung aller der Einzelheiten, aus denen das Ganze sich zusammensetzt.

Unter den verschiedenen Einzelgebieten der Kulturgeschichte muß denen aber der erste Platz eingeräumt werden, auf welchen die geistige Eigenart eines Volkes zum klarsten Ausdruck gelangt. Unter ihnen nimmt das Theater eine hervorragende Stellung ein; schon aus dem Grunde, weil es das Werkzeug ist, dessen sich die dramatische Dichtkunst zur Betätigung und Wirksamkeit bedient.

Theater und dramatische Dichtkunst stehen mit einander im engsten Zusammenhange. Jenes verdankt zwar sein Dasein dem Drama, aber wenn das Theater einmal in das Dasein getreten ist, so bleibt es in Abhängigkeit von dem Drama, es tritt damit zugleich in den großen Organismus des gesamten Kulturlebens ein.

Deshalb ist die „Geschichte des Theaters" nicht eingeschlossen in der „Geschichte der dramatischen Dichtung"; sie gehört als besonderes Gebiet der Kulturgeschichte an.

Auf dem Gebiete der Theatergeschichte tritt die Kulturgeschichte in enge Fühlung mit der Literaturgeschichte, denn ein Bestandteil der letzteren bildet ja die „Geschichte des Dramas". Anderseits hat die „Geschichte des Theaters"

innige Beziehung zur „Geschichte der Schauspielkunst“, denn diese zeigt, wie das Werk des Dichters zur Vorstellung und Kenntnis der Hörer gebracht wird.“

Die „Geschichte der Schauspielkunst,“ *) die Geschichte des Dramas**) und die „Geschichte des Theaters“***) haben in Deutschland bereits, wenn auch meist nicht erschöpfend und nur fragmentarisch oder einzelne Perioden behandelnd, Darstellungen gefunden. Was uns aber bisher fehlte, war eine „Geschichte der Theater Deutschlands in Einzeldarstellungen,“ eine deutsche Theatergeschichte in Monographieen, vom universalen Standpunkte aus, ohne aber ausschließlich die historisch-genetische Entwicklung des Theaters im allgemeinen zum Mittelpunkte zu nehmen. Jene Einzeldarstellungen bieten wir hiermit nach Überwindung vieler Schwierigkeiten als einen Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte, und durch die Abbildungen und gelegentlichen Beschreibungen der Theatergebäude speziell auch einen Beitrag zur Kunstgeschichte bezw. zur Theaterbaukunst . . .

Es konnte nicht in unserer Absicht liegen, jedes, auch das kleinste Theater Deutschlands, zu berücksichtigen; eine Auswahl der bedeutenderen mußte getroffen werden, zumal über manches Theater trotz aller erdenklichen Bemühungen kein archivalisches Material zu beschaffen war.

Aber auch bei den Kunststätten, wo die Quellen reicher fließen, war Beschränkung des Stoffes und eine populäre Darstellung geboten.

Durch die Opferfreudigkeit des Herrn Verlegers hat das vorliegende Werk eine Ausstattung erhalten, die ihm in allen theater- und kunstliebenden Kreisen — und wo wären die nicht?! — eine Heimstätte bereiten dürfte.****)

Zum Schluß danken wir noch allen, die uns durch Rat und Tat unterstützten, vielen Theater- und Archivvorständen, Herrn Redakteur

*) Von Eduard Devrient. 5 Bände. Leipzig 1848—1874. In kürzerer Fassung erschien 1900 zu Leipzig „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ von Robert Prölß.

**) Klein, Geschichte des außereuropäischen Dramas ꝛc. Leipzig 1866. Ferner Robert Prölß, Geschichte des neueren Dramas. Leipzig 1883.

***) Geschichte des Theaters in seinen Beziehungen zur Entwicklung der dramatischen Dichtkunst. Von G. Körting. Paderborn 1897. 1. Band.

****) Anmerkung der Verlagshandlung: Die Illustrationen und Beilagen konnten zwecks gleichmäßiger Verteilung nicht immer an jenen Stellen angebracht werden, wo es der Text erforderte; es gereicht dieses der typographischen Ausstattung des Werkes zum Vorzuge.

Gotthilf Weisstein in Berlin und Herrn Dr. Gustav Albrecht, der sich der Durchsicht des Textes mit uns unterzog; dann vor allen den tüchtigen Vorarbeiten, die wir dankbar und freudig benutzten, und ohne die unser Werk unmöglich gewesen wäre. Eine Anzahl wertvoller Stiche und sonstiger Bilder stellte uns Herr Hofantiquar Max Mai, Berlin, aus seiner reichhaltigen Privatsammlung in dankenswerter Weise behufs Reproduktion zur Verfügung. Der „Photo Illustration Hans Franke", Berlin, verdanken wir eine Anzahl von interessanten Gruppen-Aufnahmen aus dem Theaterleben der Gegenwart. Schließlich wollen wir nicht unterlassen, der Weißbierbrauerei Ed. Gebhard A.-G., Berlin W., Französische Straße 10 (Ökonom Paul Arndt), wo eine Anzahl hochinteressanter Bildnisse an die ehemalige Vereinigungsstätte zahlreicher berühmter Schauspieler erinnert, unsere Erkenntlichkeit für die freundliche Erlaubnis zur Wiedergabe einiger Porträts u. dergl. zu sagen.

So möge denn unser Buch unter guten Auspizien seine Wanderung durch die Welt unternehmen. Wir werden bestrebt sein, Lücken und unvermeidliche Versehen bei jeder Neuauflage zu beseitigen und überall die bessernde Hand anzulegen.

Berlin-Charlottenburg. **Dr. Otto Weddigen.**





Quellennachweise.

A. Allgemeine.

Essai sur l'histoire du théâtre etc. par Germain Bapst. Paris 1893.
Creizenach, Theater der englischen Komödianten. Berlin u. Stuttgart.
C. Heine, Johannes Velten, Zusatz der Geschichte des deutschen Theaters im 17. Jahrhundert. Halle 1887.
Gottsched, Nöthiger Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst rc. Leipzig 1757.
Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848–1874. 5 Bände.
R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des Theaters. Berlin 1847.
H. Laube, das norddeutsche Theater. Leipzig 1872.
Robert Prölß, Geschichte des neuen Dramas. Leipzig 1883.
K. Th. Gaedertz, Archival. Nachrichten über die Theaterzustände in Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 17. Jahrhundert. Bremen 1888.
Holland, Die Entwicklung des deutschen Theaters im Mittelalter. München 1861.
Entsch, Deutscher Bühnenalmanach. Berlin 1836–88. (Mit Erlaubnis des Verlegers dankend benutzt.)
Neuer Theateralmanach, Berlin 1889–1900.
Körting, Geschichte des Theaters. Paderborn 1897. 1. Band.
Histoire universelle des théâtres de toutes les nations par une société de gens de lettres. Paris 1779–80.
Alphonse Royer, Histoire universelle du théâtre. Paris 1869.
Gisb. v. Vincke, Ges. Aufsätze zur Bühnengeschichte. Hamburg 1893.
Weissenberg, Über den sittlichen Einfluß der Schaubühne.
Joh. Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland. Hamburg 1893.
Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. Hamburg 1891 ff.
Chr. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, neu herausgegeben von Paul Legband (1. Band der Publikation der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1902, die warm zu empfehlen ist.)
Gerh. Hübner, Beiträge zur Geschichte des modernen Theaters. Leipzig 1877.
Alw. Räder, 50 Jahre deutscher Bühnengeschichte 1836–86. Berlin 1886.
C. Heine, Das Theater in Deutschland. Seine geschichtliche Entwicklung und kulturelle Bedeutung bis zur Gegenwart. 1894.

Ad. L'Arronge, Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst. Berlin 1896.
E. Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. 1872.
E. Welter, Das alte Volkstheater in der Schweiz. Frauenfeld 1863.
H. Reidt, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1868.
Litzmann, F. L. Schröder, Ein Beitrag zur deutschen Litteratur- und Theatergeschichte. Hamburg 1890—94.
Tittmann, Die Schauspiele der englischen Komödianten. Leipzig 1880.
E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg i. Pr. 1854.
Ed. Devrient, Das Nationaltheater des neuen Deutschland. Leipzig 1849.
G. Köberle, Die Theaterkrisis im neuen deutschen Reiche. Stuttgart 1872.
C. Fiedler, Das deutsche Theater, was es war, was es ist und was es sein muß. Leipzig 1875.
Das deutsche Theater und seine Zukunft. Berlin 1876.
Georg von Westarp, Der Verfall der deutschen Bühne. Berlin 1892.
A. Bettelheim, Die Zukunft unserer Volkstheater. Berlin 1892.
F. J. Mone, Altdeutsche Schauspiele. Quedlinburg 1841.
F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken. Berlin 1845.
A. Eloesser, Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1898.
C. Weitbrecht, Das deutsche Drama. Berlin 1900.
Rudolf Presber, Vom Theater um die Jahrhundertwende. Stuttgart 1901.
Brockhaus, Konversationslexikon in den bezüglichen Artikeln. Leipzig 1884 ff.
Otto Weddigen, Historischer Führer durch die Berliner Theater. Berlin 1899.
Karl Hagemann, Das Theater. Berlin 1904 ff.
Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert. Leipzig 1903, Verlag von P. List.
Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst. Berlin 1899 ff. Eine empfehlenswerte, schön ausgestattete periodische Zeitschrift.

B. Besondere.

Oven, Das erste Theater der Stadt Frankfurt a. M. (Eine Neujahrsgeschichte des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1872.)
R. Jonas, Die Entwicklung des scenischen Theaters und die theatralische Urform in München. Stuttgart 1889.
Karl Scholl, Das Theater in Zürich 1857.
Grabbe, Das Theater in Düsseldorf. Düsseldorf 1835.
J. F. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.
Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin 1781.
Brachvogel, Geschichte des Königl. Theaters in Berlin. Berlin 1877 u. 78.
R. Genée, 100 Jahre des Königl. Schauspiels in Berlin. 1886.

Schneider, Geschichte der Berliner Oper. 1846.

Georg Voß, Das Opernhaus Friedrichs des Großen. (Interessanter, für den Neubau des Opernhauses eintretender Artikel in dem Berliner Kalender 1905 hrsg. vom Verein für die Geschichte Berlins.)

Bierbaum, 25 Jahre Münchener Hoftheatergeschichte. München.

R. Prölß, Geschichte des Hoftheaters in Dresden. 1878.

A. Kohut, Das Dresdener Hoftheater in der Gegenwart. 1888.

Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. 1894.

G. Wustmann, Zur Geschichte des Leipziger Schauspielhauses. Quellen zur Geschichte Leipzigs. 2. Bd. 1895.

Sittard, Geschichte des Theaters und der Musik am württembergischen Hofe. 1890/91.

Laube, Das Wiener Burgtheater. Leipzig 1868.

Laube, Das Wiener Stadttheater. Leipzig 1875.

Schäffer & Hartmann, Die Königlichen Theater in Berlin. Berlin 1886.

J. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Weimar 1892.

A. Schenke, Illustr. Führer in die Theater von Berlin. Berlin 1894.

M. Ehrlich, Das Gastspiel der Meininger.

Wehl, Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert. Leipzig 1856.

Löwen, Geschichte des Theaters in Hamburg. Hamburg 1766.

Ed. Devrient, Das Passionsspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neuere Zeit. Leipzig 1851.

G. F. Wagner, Das Volksspiel in Salzburg. Salzburg 1882–88.

Knispel, Das großherzogl. Hoftheater in Darmstadt von 1810–1890. Darmstadt 1891.

Glaser, Geschichte des Theaters zu Braunschweig. Bremen 1856.

Kassra, Die Karlsruher Hofbühne. Karlsruhe 1855.

Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888.

Lucas, Zur Eröffnung des neuen Stadttheaters in Elberfeld. Elberfeld 1888.

Bing, Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1896.

Schönwald, Das Thaliatheater in Hamburg von 1843–93. Hamburg 1893.

Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Ed. Devrient. Karlsruhe 1893.

Dommershausen, Das Stadttheater in Koblenz. Koblenz 1887.

Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827–1877. Stuttgart 1879.

Müller, Chronik des Hoftheaters zu Hannover. Hannover 1876.

Lynker, Geschichte des Theaters in Kassel. Kassel 1865.

Peth, Geschichte des Theaters zu Mainz. Mainz 1879.

Otto Weddigen, Geschichte des Theaters zu Wiesbaden. Wiesbaden 1893.
Bärensprung, Versuch einer Geschichte des Theaters in Schwerin i. M. Schwerin 1837.
Rob. Prölß, Das Herzogl. meiningensche Hoftheater und die Bühnenreform. Erfurt 1882.
Rob. Prölß, Das herzogl. meiningensche Hoftheater. Seine Entwicklung und Bestrebungen.
Kneschke, Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1864.
Koffka, Iffland und Dalberg. Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims. Leipzig 1865.
A. Pichler, Chronik des großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.
Friedr. Wolter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898.
F. Gradauer, Chronik des Königl. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.
K. von Perfall, Ein Beitrag zur Geschichte des Königl. Theaters in München. 1894.
Hysel, Das Theater in Nürnberg von 1662—1683. Nürnberg 1863.
Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bis 1806.
v. Dalwigk, Chronik des alten Theaters in Oldenburg. Oldenburg 1885.
Ehrenberg, Geschichte des Theaters in Posen. Posen 1887.
Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Prag 1883—85.
Struck, Die ältesten Zeiten des Theaters in Stralsund. (1697—1831). Stralsund 1895.
Ebert, Versuch einer Geschichte des Theaters in Rostock. Rostock 1872.
Melitz, Geschichte des Stadttheaters in Stralsund. Stralsund 1884.
von Schraishnan, Das Königl. Hoftheater in Stuttgart von 1811 bis zur neuen Zeit. Stuttgart 1876.
Weber, Zur Geschichte des Weimarischen Theaters. Weimar 1865—68.
Schlayer, über das alte Wiener Theater. Wien 1851.
Dennerlein, Geschichte des Würzburger Theaters von 1803—1853. Würzburg 1853.
Stahr, Oldenburgische Theaterschau. Oldenburg 1845.
Das Herzogl. Hoftheater zu Koburg. Gotha 1877.
Brakl, Das Gärtnerplatztheater in München. München 1890.
Lynker, Das Theater in Kassel. 1886.
E. Mentzel, Geschichte des Theaters in Frankfurt a. M. 1882.
Sittard, Zur Geschichte des deutschen und des Theaters am württembergischen Hofe.

Wehl, 16 Jahre Stuttgarter Hof-Theaterleitung. Hamburg 1866.
Uhde, Das Stadttheater in Hamburg. Stuttgart 1879.
Richard, Chronik sämtlicher Gastspiele des Meininger Hoftheaters. Leipzig 1891.
Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters. Berlin 1898. 1 Bd.
Pichler, Chronik des großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim 1879.
von Prosky, Geschichte des Herzogl. Hoftheaters in Dessau. Dessau 1894.
Staude, Das Stadttheater in Halle a. S. Halle 1886.
Wilhelm Beritl, Die Geschichte des Theaters in Göttingen. Göttingen 1900.
u. s. w.







Einleitung.

„Die dramatische Dichtung und das Theater sind zu künstlerischer Gestaltung und geschichtlicher Bedeutung nur bei indogermanischen Völkern gelangt. Semiten, Hamiten, Mongolen u. s. w. entbehren eines wirklichen Dramas und folglich auch eines dramatischer Kunst dienenden Theaters.

Ansätze einer dramatischen Kunst finden wir freilich bei den Juden: in den Dichtungen der Bücher Hiob, Judith, Esther und besonders im Hohen Lied Salomonis. Aber auch bei den indogermanischen Völkern haben bei weitem nicht alle zu eigentlichen dramatischen Schöpfungen sich befähigt erwiesen. Es haben nur die arischen Inder, die Griechen und die romanisch-germanische Völkergruppe Anspruch auf den Ruhm solcher geistigen Großtat.“

Eine Geschichte des Theaters, wie des Dramas und der Schauspielkunst, hat sich also vorzugsweise mit den Indern, den Griechen und Römern, — obschon das römische Drama, nicht das römische Theater, dem griechischen nachgebildet wurde, — und der romanisch-germanischen Völkergruppe zu befassen. Das indische Gebiet aber ist von dem europäischen völlig abgesondert und bildet eine in sich abgeschlossene Einheit, wenn auch das indische Theater Schauspiele, wie Sakuntala und Vasantasena u. s. w., reifte. Wir beschäftigen uns im folgenden aus der germanischen Gruppe nur mit dem deutschen Theater.

Vor dem Ansturme der Germanen war das riesige, entsittlichte Reich der Römer in Trümmer gesunken. Aber die lateinische Sprache und die römische Kultur blieben nicht ohne Einfluß auf die nunmehr in den Vordergrund der Geschichte tretenden Völker Europas, also auch nicht auf die germanischen Franken und die späteren Deutschen. Die römische Literatur und das römische Theater, obschon dieses zuletzt einer völligen Entartung anheimgefallen war, ließen bei den alten Deutschen Spuren zurück, selbst als diese zum Christentum

übergetreten waren und die Kirche mit aller Gewalt die heidnisch-römische Bildung, wie den heidnischen altgermanischen Volksgesang und die altgermanischen theatralischen Volksbelustigungen, zu verdrängen sich bestrebte. Auf nichts richteten Kirche und Konzilien so sehr ihre Bekämpfung und Verfolgung, als auf die dramatischen und theatralischen Spiele und Darstellungen, auf Pantomimen und Mimen, wie sie bei den Römern im Zirkus und Amphitheater beliebt gewesen waren. Selbst die Stücke eines Plautus, Terenz und Seneca, die in den Klöstern Deutschlands eifrige Lehrer fanden, wurden als heidnisch verbannt, und so ist es erklärlich, daß die Nonne Roswitha (920—967) im Kloster Gandersheim, die erste deutsche Dichterin, es im 10. Jahrhundert übernahm, sechs Komödien in lateinischer Sprache zu dichten, welche Terenz verdrängen sollten. Natürlich waren ihre Stoffe geistliche, und bald erblickte die christliche Kirche das beste Mittel, die heidnische Literatur zu verbannen und doch der Vorliebe des Volkes an theatralischen Schaustellungen zu genügen, darin, daß sie an gewissen Festen,*) zuerst in lateinischer Sprache, die Aufführung geistlicher Spiele in den Gotteshäusern gestattete.



HELENA Á ROSSOW VVLGO HROSWIDA, SANCTIMONIALIS IN GANDERSHEIM.

*) K. Lange, Die lateinischen Osterfeiern (1887). — G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele (1879).

Das christliche Drama hat sich also wie das antike*) aus dem religiösen Kultus entwickelt.**)

War der Gottesdienst der katholischen Kirche, die Messe mit ihren einzelnen Abteilungen und Responsorien schon an sich ein symbolisch-liturgisches Drama, so wurde dieser dramatische Charakter des kirchlichen Zeremoniels nur noch weiter ausgebildet, als man im 11. Jahrhundert oder vielleicht noch früher anfing, bei der Vorlesung der Evangelien an den großen kirchlichen Festen die einzelnen Reden, so die des Heilandes, der Jünger, des Herodes, des Pilatus u. a., von verschiedenen Personen singen oder sprechen, desgleichen die Gesänge der Engel, der Hirten und der Frauen von kirchlichen Sängern vortragen zu lassen.

Die Verbindung der Dichtung, bezw. des Textes mit der Musik, war daher schon eine sehr frühe und blieb durch die ganze Zeit des kirchlichen Dramas hindurch bestehen, bis dieses einen weltlichen Charakter annahm und aus der Örtlichkeit der Kirche heraustrat.

Gleichfalls sehr früh legten auch die vortragenden Geistlichen ein dem Charakter ihrer Rolle entsprechendes Kostüm an, und ohne Zweifel wird man auch durch einige angemessene Gesten dem Vortrage desto mehr Lebendigkeit zu geben versucht haben.

Die Bühne wurde in der Kirche unter dem Singchore aufgeschlagen. Ihr gegenüber saß in der Tiefe des hohen Chores die höhere Geistlichkeit; die vornehmen Herren und Frauen hatten ihre Plätze auf erhöhten Sitzen oder der Galerie, während das Volk im Schiff der Kirche hin- und herwogte.

Naturgemäß blieb man nicht lange bei derartigen Rezitationen beim Texte der Evangelien stehen, sondern erweiterte denselben, indem man Dialoge zwischen den Hauptpersonen, Monologe oder Arien an ergreifenden Stellen, sowie zahlreiche Wechselgesänge, einflocht.

Somit war der erste Schritt zur Bildung eines religiösen Dramas getan; aus derartigen primitiven Darstellungen entwickelten sich die Oster-

---

*) Das antike Drama [illegible]

**) Vergl. Gustav Albrecht [illegible]

und Weihnachtsmysterien,*) und diese sind deshalb als Anfänge des mittelalterlichen Schauspiels zu betrachten.

Die Stoffe entnahm man zunächst allein der Lebens- und Leidensgeschichte des Heilands; erst im 13. Jahrhundert den Legenden der Heiligen. Der dichterische Gehalt dieser Schauspiele, welche anfangs nur in lateinischer Sprache abgefaßt waren, war in der ersten Zeit ziemlich unbedeutend; Inszenierung und Darstellung ließen gleichfalls zu wünschen übrig.

Besserte sich auch manches mit der Zeit, indem größere dramatische Lebendigkeit der Handlung an die Stelle der epischen Einförmigkeit trat, indem für die Zwischenreden die deutsche Sprache angewendet wurde, so gestattete dennoch die geringe Auswahl des Stoffes, da man sich nur auf die neutestamentlichen Begebenheiten und die Legenden der Heiligen beschränkte, eine freiere Entfaltung des Dramas in keiner Weise.

Da die Kirche frühzeitig die Kunst leibeigen hatte, so begreift sich, daß sie die bauliche Anlage ihrer Gotteshäuser gleich dem Zwecke der heiligen Festspiele anbequemte und daß diese bauliche Anlage an die antiken Muster gemahnte. So erweist noch heute beispielsweise der östliche Chor des Mainzer Doms die ganze Anordnung der Osterfestspiele mit ihrer dreiteiligen, über- und hintereinander sich erhebenden, durch Treppen verbundenen Emporbühne, die von Türwänden flankiert wird, und auf der die darstellenden Priester die Stationen der heiligen Handlung abschritten, und den Wortlaut des heiligen Textes darstellend, erzählten oder sangen, während vom gegenüberliegenden hohen Chore die Vertreter der Gemeinde in Fragen, Antworten und Betrachtungen, dem Chorus der Alten entsprechend, ihre Gemeinschaft mit der priesterlichen Handlung kundgaben.

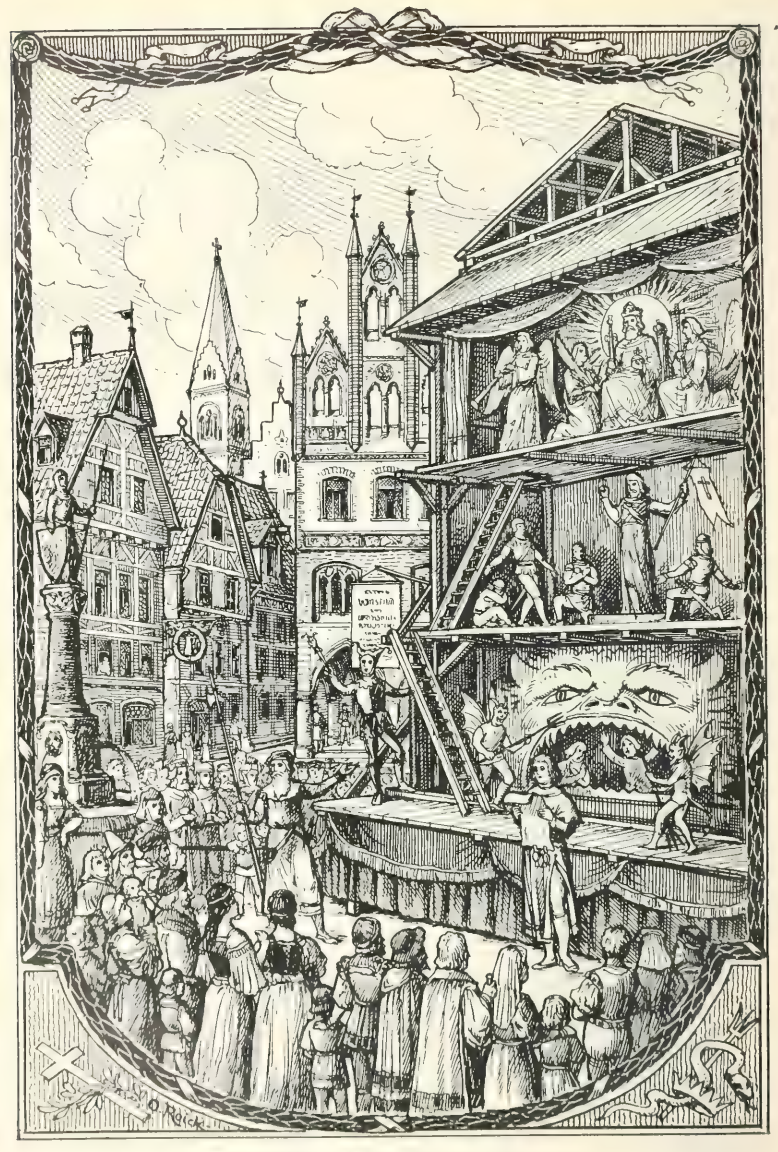
Bot der Bau der Kirche die örtliche Gelegenheit der Spiele (ludi) nicht von selbst, so ward sie durch jeweilen aufgeschlagene Gerüste dazu hergestellt. Und dies geschah auch, als zunehmende Verweltlichung, auch allzu personenreiche Texte, die Kirchenspiele aus dem Gotteshause ins Freie ver-

*) Mysterien wurden im Mittelalter eine Art geistlicher Schauspiele genannt, welche Szenen aus der heiligen Geschichte zur Darstellung brachten und anfangs in Kirchen durch Geistliche und Chorknaben, später auch auf öffentlichen Plätzen von Bürgern u. s. w. aufgeführt wurden.



Inneres des Mainzer Doms

bannte. — Allmählich wuchs das Personal der Darsteller und das Publikum. Die Kirche wurde zu beschränkt. Man mußte das Gotteshaus verlassen und schlug nun die vergrößerte Bühne an anderen geweihten Plätzen, auf Kirchhöfen und Klosterhöfen oder Plätzen unmittelbar neben der Kirche, auf. Auch sah man sich gezwungen, Laien zu Hilfe zu nehmen. Endlich wurde



Mysterienbühne aus der letzten Zeit des Mittelalters.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands

Ernst Frensdorff, Berlin.

der Schauplatz auf Märkten oder in profanen Bauten aufgeschlagen; das geistliche Schauspiel ging aus den Händen der Geistlichkeit ganz in die von Laien über.

Ein Bau der Mysterienbühne in Stockwerken hat in Deutschland in den ersten Jahrhunderten nicht stattgefunden. Wohl aber ward die Übereinanderordnung von Himmel, Erde und Hölle angedeutet. So bezeichnete anfangs die Hölle ein auf der Bühne stehendes Faß, aus dem der Teufel heraus- und wieder hineinsprang. Die einzelnen Teile der Mysterien-Bühne, wie Paradies, Hölle, Ölberg, Golgatha, Palast des Herodes, Tempel, Säule der Geißelung, waren also nebeneinander abgeteilt. Es gab bald Versatzstücke und Maschinerien; die Hölle entsandte Rauch und Feuer, die Teufel wurden verbrannt. Jesus trug das Meßgewand des Priesters. Die Spieler, Männer und Kinder, oft mehrere Hunderte stark, saßen auf der Bühne, das von weither zusammengeströmte Volk drängte sich vor dem Teile des Gerüstes, wo gerade gespielt wurde, zusammen. Ruhestörer wurden von den Teufeln in die Hölle geschleppt. Die Pausen wurden später oft durch Chöre der Meistersinger*) ausgefüllt.

Ein Gottesdienst ging, wie noch jetzt in Oberammergau, dem Spiele voran.

Die Schaulust erhielt also eine religiöse Weihe. Nur aus dieser lebendigen Anschauung lernte das Volk die Bibel kennen.

Die mittelalterliche Malerei, ein Dürer und Holbein, mögen von dieser Bühne Anregung empfangen haben, und die kunstlose Übertragung des Bibeltextes in kurze Reimpaare, die einzige Form aller dieser Stücke, übte eine Wirkung aus, wie alle ästhetische Ausbildung sie dem zerstreuten modernen Theaterpublikum nicht abzugewinnen vermag.

Der Bau der ersten mittelalterlichen Bühne in Deutschland war charakteristisch.

Wie in Spanien und England ein Hofraum mit seinen Fenstern oder

*) So heißen die Dichter bürgerlichen Standes, welche den ritterlichen Minnegesang, der im 12. und 13. Jahrhundert [illegible], bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts [illegible] fortsetzten.

umlaufenden Galerien den Blick auf ein, an der einen Schmalseite des Hofs aufgestelltes Gerüst gewährte, so gab in Deutschland ein Marktplatz mit allen Fenstern, ja den Dächern dreier Häuserreihen vielen Tausenden Gelegenheit zum Schauen. Hierzu führte man am Erdgeschoß der drei Marktseiten hölzerne Gerüste herum, mit einem süddeutschen Ausdruck Brücken (Brüggen, Gruppen) genannt, auf denen viele Zuschauer Platz fanden. Unter diesen Brücken, welche Scheidewände in „Häuser" oder „Höfe" absonderten, müssen die Darsteller ihre Plätze gehabt haben, von wo sie, wie aus den modernen Kulissen, den Schauplatz betraten, welcher nunmehr den flachen Boden des ganzen Marktplatzes einnahm.

An der niederen Marktseite ward das Höllentor etwa vor einen Gasseneingang gerückt; hier erhob sich auf Fässern und Dielen der Ölberg; hier führte eine Leiter zum obersten Stockwerke eines Hauses hinan, wo am Vorabend der Herrgott selber mit seinen ministrierenden Chorknaben (den Engeln) „sich erbaut und wohl geziert hatte."

Die Verfasser der geistlichen Spiele (ludi) waren zumeist Geistliche und Klosterbrüder; anfangs war – wie wir sahen — die Kirche der Ort der Aufführung; später wählte man irgend einen anderen freien, wohl auch geschlossenen Raum. Die Sprache war, wie bemerkt, anfangs die *lateinische*, die jedoch nach und nach von der *deutschen* verdrängt wurde, so daß nun auch das Volk, *zunächst noch unter Anleitung der Geistlichen, dergleichen Stücke* aufführte.

Die Stoffe der Spiele wuchsen allmählich über den beschränkten Kreis der Bibel und der Heiligenlegenden hinaus. Zu dem Leben Jesu und der Maria, der Heiligen und Märtyrer kamen die Geschichten des alten Testaments und der Wunder.

Vor allem traten den „*Mysterien*" bald die „*Moralitäten*" zur Seite. Diese bezeichneten einen Übergang von der religiösen Anschauung zur sittlichen Anwendung. In den „Moralitäten" erschienen nicht nur Tugenden und Laster als allegorische Figuren, sondern auch als Personifikationen allgemein sittlicher Zustände und Eigenschaften.

Leider sind uns von allen diesen Stücken nur eine kleine Anzahl Mysterien und Moralitäten erhalten worden, auch die Namen der Verfasser solcher Spiele sind uns nicht immer bekannt.*)

Das bedeutendste Mysterium und wohl das großartigste Drama des Mittelalters ist das aus dem 12. Jahrhundert stammende, im Kloster Tegernsee entstandene, lateinisch niedergeschriebene Spiel vom „Antichrist“ (Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi.) Der Verfasser ist ein unbekannter, aber kaiserlich gesinnter Dichter, wahrscheinlich der Mönch Werner von Tegernsee, welcher neben dem kirchlichen auch das nationale Element hervortreten läßt. Mächtige Schlachtenszenen zwischen Königen und Völkern Europas und Asiens spielen eine große Rolle in diesem Drama, das zeigen will, wie vom Kaiser allein Rettung zu erwarten sei.

Daß einzelne Gleichnisse des Herrn dramatisch dargestellt wurden, beweist „Das Spiel von den zehn Jungfrauen“, welches sich durch Einheit der Handlung, gute dramatische Entwickelung, sowie durch einen volkstümlichen und doch im ganzen edlen Ton auszeichnet und welches das älteste außerkirchlich und in deutscher Sprache aufgeführte Mysterium ist. Das in thüringisch-hessischer Mundart verfaßte Stück wurde am 26. April 1322 am Vorabende des Sonntags Misericordias domini, an welchem großer Ablaß erteilt werden sollte, von den Predigerseminaren und ihren Schülern in Eisenach aufgeführt.

Gespielt wurde auf einem Platze zwischen der St. Georgenkirche und dem Barfüßerkloster in Eisenach am Fuße der Wartburg.

Besondere Berühmtheit hat das Spiel noch erlangt durch den tragischen Ausgang, den es in Bezug auf den anwesenden Landgrafen Friedrich mit der gebissenen Wange hatte. Daß selbst die Fürbitten der Maria für die Verbannten fruchtlos blieben, erweckte in dem Fürsten trostlose Zweifel, die bald einer völligen Verzweiflung Platz machten. Durch einen Schlagfluß an den Gliedern und der Zunge gelähmt, siechte er dem Tode entgegen, der ihn 1324 von seinem Leiden erlöste.

*) Die drei „Moralitäten“ [illegible] „Homolus, Acolastus und Hecastus“ [illegible] Bearbeitungen und Übersetzungen in deutscher Sprache [illegible]

Die Blütezeit der mittelalterlichen Mysterien und Passionsspiele waren das 14. und 15. Jahrhundert. Das nationale Element wurde von dem religiösen fast völlig überwuchert. Mit den Kirchenfesten wurden in der Regel Jahrmärkte verbunden, der Zuzug von Zuschauern war dann ein besonders großer. Als „das älteste Trauerspiel, welches ein deutsches Original heißen kann", hatte Gottsched das im Jahre 1480 von dem thüringischen Meßpfaffen Theodor Schernbergh gedichtete „Spiel von der Päpstin Jutta" veröffentlicht; neuere Forschungen haben dargetan, daß es vor diesem schon in deutscher Sprache geschriebene Mysterien gab. Freilich standen die deutsch geschriebenen Stücke anfangs wegen der noch nicht so entwickelten deutschen Volkssprache den



Szene aus dem religiösen Drama „Abraham und Maria" von der Hroswitha: „Abraham betritt eine Herberge."

in der lateinischen Sprache abgefaßten Spielen an ästhetischem Werte noch nach. Namentlich bot der Reim der kurzen Verspaare manche Schwierigkeiten.

Die großen volkstümlichen Passionsspiele des 14. und 15. Jahrhunderts beruhen alle mehr oder minder auf einem „Urspiele", die „Erlösung", einem epischen Gedichte, dessen Verfasser die ganze heilige Geschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht dramatisierte.

Gleich dem mittelalterlichen Faustdrama, dem episch bereits von der Roswitha behandelten „Theophilus" ist das „Spiel von der Päpstin Jutta" ein Miracle de nostre Dame. Die Teufel haben Jutta verführt, als Mann verkleidet zu studieren. Als sie endlich Papst geworden, fährt sie nach der Geburt eines Kindes zur Hölle, aus der die Fürbitten Marias und des heiligen Nikolas sie erlösen.

Das niederdeutsche Drama „Theophilus" gehört dem 15. Jahrhundert an. Die Hauptperson des Schauspiels hat, um an seinem Bischof Rache nehmen zu können, sich dem Teufel verschrieben. Maria, an die er sich reuig wendet, erzwingt die Zurückgabe der Verschreibung. Ähnliche Legenden von Teufelsbündnissen kennt das Mittelalter viele, zu ihnen gehört die in Calderons „Wundertätigem Magus" dramatisierte Cyprianssage, während die im Volksbuche von 1587 erzählte Verdammung des Zauberers „Faust" den protestantischen Gegensatz zur katholischen Legende zeigt.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts war neben den „Mysterien" und „Moralitäten"**) auf dem Gebiete des Dramas eine neue Gattung, die „Schulkomödie", entstanden. Der Eifer, mit dem man sich der vernachlässigten griechischen und lateinischen Sprache hingab, hatte zur Folge, daß von den Schülern die Stücke des Terenz aufgeführt wurden. Bald verfaßten namhafte Gelehrte selbst lateinische Dramen, bezw. Nachbildungen klassischer Werke, und diese wurden bei bestimmten Anlässen, bei Schul- oder Universitätsfeierlichkeiten oder zur Fastnacht auf Marktplätzen öffentlich aufgeführt. Das Schuldrama bildet neben den Mysterien den Anfang unseres

*) [illegible]

deutschen Dramas. „Die Schulen", sagt Emil Riedel, „waren Jahrhunderte lang durch ihre regelmäßigen dramatischen Darstellungen die bedeutendsten Pflegstätten des Dramas. Die Schulaufführungen haben nachweislich in vielen Orten, besonders in Norddeutschland, die dramatische Schaulust zuerst angeregt und ausgebildet. Aus den Schulaufführungen hat sich das gesamte deutsche Theaterwesen entwickelt." Sicher ist, daß die Schulen das alte geistliche Drama weiter entwickelt haben. Die Leiter selbst der auf öffentlichen Plätzen aufgeführten „Bürger- und Bauernspiele" waren gewöhnlich Schulmeister, und die ersten deutschen Berufsschauspieler meistens Studenten. Selbst die ersten Theaterzettel waren den Schulspielprogrammen nachgebildet, und die Theaterzensur ging aus den Schuldarstellungen hervor.

Aber nicht nur das geistliche Schauspiel, welches im 15. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte, oder das gelehrte (Schul-)Drama, welches in diesem Jahrhundert seinen Anfang nahm, haben der Schauspielkunst zu ihrem eigentümlichen Leben und dem neuen Drama zu seiner Entfaltung verholfen, sondern volkstümliche Elemente.

Dem tiefen Ernste, besonders des religiösen Dramas, steht bald die ganz unbändige Ausgelassenheit des Fastnachtspiels*) gegenüber. Ihr Ursprung ist unzweifelhaft auf die vor der christlichen Zeitrechnung in der heidnisch germanischen Zeit schon üblichen theatralischen Volksbelustigungen und dann auf die neben den kirchlichen Spielen — trotz der Verfolgung seitens der Geistlichkeit — immer bestehenden weltlichen Spiele der Historien zurückzuführen.

Fröhliche, vermummte Gesellen wurden zu Neujahr oder Fastnachtzeit — es bedurfte nur weniger Spieler und gar keiner szenischen Vorbereitung – von ihrem Vorläufer beim Hausherrn eingeführt und haben meist alle Ursache, am Schlusse des Spieles um Entschuldigung zu bitten.

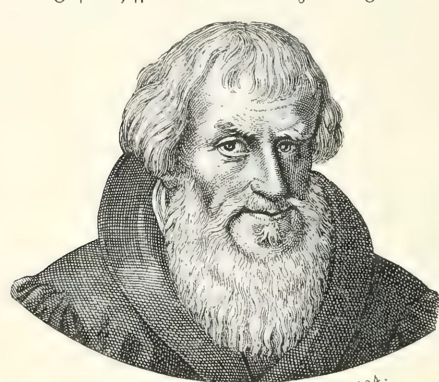
Die in den Verhältnissen liegende Komik hat auch Aristophanes ausgiebig verwertet; allein ein großer Teil der Fastnachtspiele kennt keinen andern Reiz, als das Behagen am Rohen. Sie nehmen ihre Stoffe von

*) So nennt man die älteste Form des deutschen Lustspiels. Sie entstanden meistens in Nürnberg und kommen zuerst im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts vor und verschwinden wieder im 17. Jahrhundert.

der Straße, mitten aus dem Volksleben, Zank und Schlägerei, je toller desto besser.

So fanden die Zuschauer es auch nur komisch, wenn z. B. im „Neidhardspiel" sämtlichen Bauern die linken Füße abgehauen und dafür Stelzen angebunden wurden.

Von einem Aufbau der Handlung und Charakterzeichnung kann bei den Fastnachtspielen nur in einzelnen Fällen die Rede sein. Die kurzen Verspaare sind zwar noch äußerlich die des höfischen Epos, aber Sprache und Versbau sind verwildert. Nur ausnahmsweise werden einzelne Stoffe der Kunstdichtung in die Wechselreden dieser Spiele aufgelöst. Die weltlichen Fastnachtspiele, welche im 15. Jahrhundert sich entwickelten, spielten anfangs in dem Gewölbe eines reichen Kaufherrn, ohne Bühne und Dekoration. Später wurde die Bühne in einem Saale aufgeschlagen.


HANS SACHS . 1494 .

Besonders eifrige Pflege fanden die Fastnachtspiele in Nürnberg, aber auch in niederdeutscher Fassung sind sie überliefert.

Pamphilius Gengenbach dichtete um 1516 in Basel. Aus Luzern, stammt das durch Akteneinteilung und Verwicklung ausgezeichnete Spiel „Der kluge Knecht". Der Rechtsbeistand, welcher dem betrügerischen Knechte geraten hat, vor Gericht nur „bäh" zu sagen, wird von dem Freigesprochenen durch dasselbe Mittel um seinen ausbedungenen Lohn betrogen.

Hans Rosenplüt und Hans Folz, Peter Probst und Leonhart Culmann sind in Nürnberg Hans Sachs (1494–1576) in der Abfassung von Fastnachtspielen vorangegangen. Aber Hans Sachs erst hat die Fastnacht-

spiele und damit die deutsche dramatische Kunst auf eine höhere Stufe gehoben. An seine geläuterte Dichtungweise schloß sich die gesamte deutsche Schwankdichtung des 16. Jahrhunderts an.

Das Fastnachtspiel wurde auch „der Lieblingstummelplatz" der späteren Zunftkomödien.

„Das erste Aufleben des intensiv dramatischen Lebens ging von der Volksbühne aus, die aus dem unbefangenen Triebe: die Natur nachzuahmen, entstanden war. Leute aus dem Volke waren ihre Schauspieler, Schauspieler ihre Dichter". Dem volkstümlichen Drama war es nur darum zu tun, Menschen und menschliche Zustände darzustellen; darum ging es von der Natur aus. Freilich war die Bühne zu Hans Sachs Zeiten noch sehr primitiv; man kannte noch nicht einmal den Vorhang. Außer dem Abgang der Personen von der Bühne gab es kein sichtbares Zeichen über Szenenveränderung im Akte. Das Singen von Chören und Liedern war das einzige sinnfällige Merkmal des Aktschlusses für die Zuschauer.

Und doch wurden die Stücke von Hans Sachs nicht nur in Nürnberg, sondern auch in Frankfurt a. M., München, Nördlingen und selbst in Danzig schon aufgeführt.

Immer mächtiger wurde schon im 15. Jahrhundert das Bedürfnis nach einer Reform von Reich und Kirche, aber die Reformation, wie die Renaissance, führten in der Entwicklung des deutschen Theaters nicht sofort, sondern erst später einen Aufschwung herbei.

Die *Reformation* im 16. Jahrhundert war ein *großes* Werk. Trotzdem hat das einseitige Einsetzen aller Kräfte an *einem* Punkte, wie notwendig es auch gewesen sein mag, doch wieder die Vernachlässigung an*derer* Aufgaben zur Folge gehabt. Das Überwiegen der theologischen Interessen wurde daher allmählich zu einer neuen Geisteseinengung. Vor allem im Gebiete des *Dramas* wurden einer freien Entwicklung der Volksbühne die Wege versperrt, und alle gelehrten Anstrengungen des 18. und 19. Jahrhunderts können nicht für die Unterdrückung eines aus der noch ungebrochenen Volkskraft selbst heraus sich bildenden Dramas Ersatz bieten.

Durch Heranziehung und Bearbeitung aller möglichen Stoffe hatte Hans Sachs zwar die Grundlage für ein *weltliches deutsches* Drama

hergestellt. Statt aber darauf weiter zu bauen, ward im Reformationszeitalter die mittelalterliche Einschränkung auf religiöse Stoffe bald von neuem Gesetz.

Der Teuffel lest keyn Lantzknecht mehr inn die Helle faren.



Hans Sachs.

Titel eines Schwankes von Hans Sachs.

Das alte Passionsspiel war freilich auch noch in seiner Verweltlichung zu enge mit der alten Kirche verbunden, als daß die Versuche seiner Fortführung auf protestantischem Boden glücken konnten. Der Humanismus begünstigte die Aufführung alter und nach ihrem Vorbild neugedichteter lateinischer Stücke. Melanchthon erinnerte sich noch im Alter, daß er in seines Großoheims „Komödie" mitgewirkt, und von dem Bedenken christlicher Eiferer gegen solche Aufführungen wollte Luther nichts wissen. Er hielt diese für eine gute Übung der Schüler im Lateinischen.

Diese Empfehlung rief nun die protestantische, biblische Komödie hervor, welche dem Reformationszeitalter so eigen angehört, wie sich das ihm gleichzeitig gegenüberstellende katholische Jesuitendrama und wie dem Mittelalter das Mysterium. Also einen gewissen Umschwung für das deutsche Schauspiel brachte die Reformation immerhin hervor.

War die Abfassung und Veranstaltung der Mysterien und Moralitäten, wie wir sahen, schon im Laufe des 15. Jahrhunderts allmählich aus den Händen der Geistlichen in die von *gebildeten* Laien übergegangen, so bemächtigten sich jetzt Männer aus dem Volke, Bürger, Meistersinger und Schulmeister, der *biblischen* Stoffe, behandelten sie in ihrer Art in „lustigen und ergötzlichen Spielen und Komödien“ und trugen hierdurch in hervorragender Weise zur Belustigung und Belehrung ihrer Mitbürger bei.

Denn da das *gesprochene* Wort, besonders, wenn es durch mimische Darstellung unterstützt wird, weit stärker und lebendiger wirkt, als das geschriebene, so benutzten diese Verfasser ihre Stücke zur Ausbreitung des Evangeliums. Lehnte man sich in den Volksschauspielen der Reformationszeit auch noch an die alte, vielfach epische Form der Mysterien an, so war doch der Inhalt ein *ganz anderer*.

Durch die Bibelübersetzung Luthers wurde den Dichtern eine unendliche Fülle von neuen Stoffen aus dem alten Testamente geboten, welche alsbald im Sinne der Reformation dramatisch behandelt wurden.

In Basel und Bern, in Augsburg und Nürnberg, im Elsaß und in Sachsen, überall, wo die Sache der Reformation Anhänger fand, erschienen zahlreiche derartige Bearbeitungen alttestamentlicher Begebenheiten mit antipäpstlicher Tendenz. Außer dem Baiern Naogeorg und dem Schwaben Frischlin, war es vor allem Hans Sachs selbst, der sich der neuen Motive bemächtigte; er hat allein über 40 alttestamentliche Tragödien und Komödien verfaßt. Neutestamentliche Stoffe dramatisierte er nur wenig. Dieses Abweichen von den neutestamentlichen Stoffen ist wohl vorwiegend auf Luthers Einfluß zurückzuführen, der besonders gegen die *Passionsspiele* eiferte, da er das sentimentale Anschauen des Leidens Christi für unerlaubt hielt.

Das Alte Testament lieferte einen außerordentlichen Reichtum an dramatischen Stoffen, und die Reformationsdramatiker bemächtigten sich desselben in ausgedehntem Maße.

Die Schauspiele der *Reformationszeit* wurden teils in lateinischer, teils in deutscher Sprache abgefaßt. Die lateinischen Stücke wurden für die Aufführung gewöhnlich mit deutschen Inhaltsangaben am Anfang eines jeden Aktes versehen, zum größten Teil aber wurden sie in die deutsche Sprache übertragen.

Die Aufführung wurde dann in der Weise vorgenommen, daß das lateinische Stück zuerst in der ursprünglichen Fassung in der Schule von Schülern und Studenten dargestellt wurde*), und am folgenden Tage in deutscher Übertragung für das Volk auf dem Markte oder im Rathause. Derartige Übersetzungen bildeten das Band zwischen der Schulkomödie und dem Volksschauspiel.

---

*) Wir haben hier also eine Erneuerung oder Fortentwicklung des früheren Schuldramas. Die Blütezeit des in seinen Zoten erstickten Fastnachtspieles ist vorüber und auch das Passionsspiel ist nur mehr in seinen letzten Ausläufern lebendig, da übernimmt neben Hans Sachs, der als Vertreter des Volksschauspieles gelten muß, das Schuldrama die Hegemonie; es ist das Drama der gebildeten Kreise und hat, so seltsam dies auch klingen mag, deren künstlerischem Bedürfnis zu genügen — nebenbei natürlich, denn in der Hauptsache ist der Zweck doch pädagogischer Natur; es wird gepflegt, damit sich die als Darsteller wirkenden Knaben „erstlich in der lateinischen Sprache üben", damit „ein Jeglicher seines Amts und Standes erinnert und ermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre ꝛc." Das ist Luthers Meinung hierüber und mit Luthers Worten klingen sämtliche Forderungen des humanistischen Geistes an die dramatische Kunst zusammen. Auf freiem Felde oder in einem eigens dazu bewilligten Saal des Rathauses finden sich Zuhörer und Darsteller zusammen und unter der Oberaufsicht des Rektors, der als Dichter, Einüber, Intendant und Direktor zugleich funktioniert, werden nunmehr die endlosen lateinischen Dialoge und Monologe vom Stapel gelassen. Die beliebten biblischen Stoffe, wie sie auch Hans Sachs verwendet, werden zu hunderten Malen vergewaltigt. Ohne dramatischen Aufbau, in höchst mangelhaften, an logischen Irrtümern reichen Szenen ziehen sich diese Tausende von Trimetern dahin. Die Einfachheit der Bühneneinrichtung (die Bühne bestand aus zwei durch eine mit Ausgängen versehene Scheidewand getrennten Teilen, einer den Blicken der Zuschauer offen, der andere verhüllt) genügte natürlich den szenischen Anforderungen gewisser Stoffe nicht und führte zu den köstlichsten Naivetäten. Es ist ungemein interessant, ein solches „Kunstwerk" aus der Nähe zu betrachten, z. B. den Grefſschen Abraham. Die Vorrede des „Actors" hatte mit der Ankündigung einer Rede Gottes aus den Wolken herab geendet. Wie solches bühnentechnisch bewältigt wurde, läßt sich aus diesem Stücke nicht erschließen. Voidius, für dessen Joseph ähnliche Situationen in Betracht kommen, gibt den Rat: Wenn jemand die Personen der heiligen Dreifaltigkeit nit will sichtbarlich darstellen, so mag er sie . . . . . hinter einem Fürhang laut und gravitätisch reden lassen. — Der Aufforderung Gottes, seinen Himmel zu verlassen, folgt Abraham und erteilt Sarai, welche eben erscheint, den Befehl, alles zum Auszug zu rüsten. Während eines Gebetes, das Abraham nun zu Gott richtet vollziehen sich mit einer fabelhaften Geschwindigkeit diese Vorbereitungen; das Gesinde erscheint und erklärt sich bereit, mitzugehen. Noch ein Dialog mit Gott sowie die bekannte Instruktion an Sarai und der Fortgang der Handlung verlangt wieder einen andern Schauplatz. Es wird einigermaßen auf- und abgezogen, um die Wanderung zu markieren, da kann Abraham bereits den Seinen verkünden: „Nu sind wir in Ägypten hin". Dergestalt bewegt sich die Handlung weiter, reich an szenischen Schwierigkeiten, die der Autor in dem angedeuteten Sinne bewältigt.

Ein Lieblingsthema der Reformationsdramatiker war u. a. das Leben Josephs, namentlich in Verbindung mit Jakob. Diesen Stoff besitzen wir in ungefähr 18 Bearbeitungen. Das älteste Schauspiel vom Patriarchen Jakob und seinen 12 Söhnen stammt aus der Feder des Schulmeisters Joachim Graff und wurde bereits 1534 zu Magdeburg auf dem Schützenhofe aufgeführt.

Nur vereinzelt tauchen unter der Reformationszeit auch weltliche Stoffe auf, häufiger die allegorisch-polemischen, besonders als Übersetzungen aus dem Lateinischen.

Das fündige Leben des verlorenen Sohnes gab zu sehr weltlichen Szenen nach Terenzischen Vorbildern Anlaß, und Komödien vom Studentenleben berührten sich mit des verlorenen Sohnes Liebes- und Tafelfreuden.

Die Ausbildung solcher Motive, z. B. die Verführungskünste von Potiphars Weib, die Hochzeitfeier des jungen Tobias führte jedoch zu keiner Verweltlichung des Ganzen.

Auch auf katholischer Seite folgte man bereits lange, bevor die Jesuiten in der prächtigen Ausstattung ihrer lateinischen Schuldramen ein sehr geschickt gehandhabtes Mittel für ihre Zwecke ausbildeten, dem von protestantischer Seite gegebenen Beispiele.

Die katholischen Jesuitenkomödien dauerten bis zur Auflösung des Ordens im Jahre 1773 fort. In Wien, in München dienten diese prunkvollen Schauspiele als ein integrierender Teil von Hofsitten, und Augsburg, Breslau, Passau, Innsbruck, Mainz folgte mit diesen Spielen „zur Ehre Gottes".

Der unter den deutschen begabteste dramatische Dichter des 16. Jahrhunderts, Nikodemus Frischlin, hat außer seinen lateinischen Komödien „Rebekka" und „Susanna" die deutschen Komödien „Frau Wendelgard", „Kaiser Heinrichs I. Tochter" und die den Dialekt vertretende Komödie „die Weingärtner" geschrieben.

Die Reformation hatte Deutschland in zwei Heereslager gespalten.

Die Zeit des Kinderglaubens war vorüber. Bei den Stürmen der nachfolgenden Zeit floh die Volksmasse aus den Städten in abgelegene Bezirke.

Schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war aus den Volksliedern in Uri das älteste „Tellenspiel“ entstanden, das der Züricher Dramatiker Jakob Ruf 1543 erneuerte. Dem biblischen Drama blieb übrigens auch in der Schweiz die unbedingte Vorherrschaft, aber das Volksschauspiel wurde in der Schweiz nicht, wie in Deutschland, vom gelehrten Schuldrama überwältigt.

Wir haben gesehen, daß Luther und die Reformatoren den dramatischen Spielen ein freundliches Wohlwollen entgegenbrachten, freilich nicht sowohl der Kunst als der Predigt, Lehre und Ermahnung halber, deren sich das Drama befleißigen sollte. In der Schweiz aber, wo die Bürger selber als Darsteller auftraten, hatte sich das alte Volks- und Bürgerspiel am lebendigsten erhalten. (Nikolaus Manuel 1484—1536.) Im Elsaß und in Süddeutschland gediehen Volks- und Schuldramen nebeneinander.

Die Liebe zu den Volksschauspielen wuchs noch besonders mit dem durch die Reformation geförderten Volksbewußtsein, so daß bald in jeder größeren Stadt Darstellungen veranstaltet wurden*). Zugleich hatte die Schule begonnen, die antiken Dramen in Schülerdarstellungen den Gebildeten näher zu bringen. Als man anfing, diese nicht nur in der Sprache des Originals, sondern auch in deutscher Übersetzung aufzuführen, gelangte die Kenntnis derselben auch in die Kreise des Volkes. Dies veranlaßte wiederum die Gelehrten, sich auch selbst an dramatische Aufgaben für Volksschauspiele zu wagen. So dichtete im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts der Gerichtsprokurator Jakob Ayrer viele Dramen ernsterer und heiterer Gattung, deren Stoffe er der biblischen und weltlichen Geschichte, (Vom reichen Mann und Lazaro, Otto III,) oder der Sage (Hugdietrich, Wolfdietrich, Ortnit), entnahm. Auch führte er das Singspiel ein.

Während in Deutschland die Darstellung theatralischer Werke noch in den Händen von Handwerkern und Schülern, also von Laien oder Dilettanten lag und die dramatischen Aufführungen zur Verherrlichung besonderer festlicher Gelegenheiten stattfanden, hatte sich in den übrigen Ländern des europäischen Westens bereits seit längerer Zeit ein besonderes Berufsschau-

*) In Westfalen besonders in Dortmund.

spielertum entwickelt. In England sind schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts Berufsschauspieler nachweisbar, und die mimische, wie deklamatorische Kunst zu einer Feinheit und Größe ausgebildet, von der man in dem ästhetisch weit zurückgebliebenen Deutschland noch keine Ahnung besaß.

Der Mangel einer Hauptstadt, in welcher Bildung und Kunststreben der Nation sich sammeln und entfalten konnte, sowie der Mangel des Schutzes kunstsinniger Höfe, waren hieran mit Schuld. London besaß in den Tagen Shakespeares und Ben Jonsons bereits sieben bis acht stehende Theater*) und Berufsschauspieler, wie die Brüder Burbadge. Deutschland hatte weder das eine, noch das andere. Nach Deutschland kamen fremde Schauspieler auf ihren Wanderzügen über Dänemark oder Holland hin, um an den fürstlichen Höfen und in den Städten Lorbeeren und Geld einzuheimsen. Groß war der Eindruck, den die englischen Komödianten am Ende des 16. Jahrhunderts mit ihren schauspielerischen, musikalischen und seiltänzerischen Künsten hervorriefen. Da ihre fremde Sprache zu wenig verstanden wurde, so bedurften sie vor allem als Anziehungsmittel der Musik; diese verbanden sie mit ihrer Kunst. Es ist übrigens zweifellos, daß ein Teil der englischen Komödianten „Schauspieler", ein anderer Teil „Sänger" waren. Singspiele hatten sie bereits in der Heimat vorgefunden.

Ebenso zweifellos ist es, daß die „englischen Komödianten" bald auch **die deutsche Sprache erlernten.**

Sie wurden nun die Lehrmeister und Vorbilder der deutschen Bühnenkunst. Schon 1586 trat eine ursprünglich dem Lord Leicester gehörende Truppe aus dänischen in kursächsische Dienste über. Eine andere schiffte sich im Frühjahr 1591 nach dem Kontinent ein. Die Gesellschaft stand unter der Leitung eines Robert Brown, unter den Komödianten befanden sich auch solche, die Singspiele, Tänzer- und Spielerkünste aufführten.

---

*) Karl Theodor Gaedertz gibt in seinem Buche „Zur Kenntnis der altenglischen Bühne", Bremen 1888, eine Abbildung des inneren Raumes eines Londoner Volkstheaters, des Swan-Theaters. — Schauspielerinnen gab es bekanntlich noch nicht zu Shakespeares Zeit; die weiblichen Rollen wurden von jungen Männern dargestellt, wie auch in Deutschland erst mit Magister J. Velten [illegible] Frauen- und [illegible] gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit Schauspielerinnen besetzt wurden. In der Oper waren Frauen schon früher aufgetreten.

Die Truppe teilte sich bald, und aus ihr gingen später die beiden Hauptgesellschaften englischer Komödianten hervor: die braunschweigischen Hofkomödianten unter Thomas Sackville und die hessischen Hofkomödianten unter Brown, Webster u. a., seit 1606 unter John Green. Von 1606 treffen wir noch eine dritte Gruppe unter John Spencer, Junker Hans Stockfisch genannt, am sächsischen und kurbrandenburgischen Hofe. Andere Höfe



Pickelhäring und Jean Potage.

folgten dann dem Beispiele; erst um 1630 verschwinden die „englischen Komödianten" wieder an den Fürstenhöfen. Wir kennen von vielen ihrer Stücke nur noch den Titel, aber ein großer Teil des Spielplans ist in einer für die Theatergeschichte wichtigen Sammlung, „Englische Komödien und Tragödien", vom Jahre 1620, die später noch zweimal fortgesetzt und erweitert wurde, enthalten.

Junge Leute von d e u t s ch e r Geburt, Studenten, die ihren Beruf verfehlt, und andere Elemente, hatten sich bald in die Reihen der englischen Komödianten gemischt. Andere verlockten die Kunst und die Erfolge der „englischen Komödianten", sich auf eigene Faust ins Land hinaus zugetrauen,

und so bildete sich allmählich auch ein deutsches Berufsschauspielertum aus, das jedoch erst nach dem 30jährigen Kriege auftritt.

Die „englischen Komödianten“ hatten naturgemäß schon durch ihre Theaterbuden mit den Bühneneinrichtungen ihrer Heimat, durch die Pracht ihrer Kostüme und die Mannigfaltigkeit ihrer Ergötzungen Aufsehen erregt. Sie waren keineswegs nur mittelmäßige Spieler; sie brachten gute und schlechte Stücke der vorshakespeareschen Zeit aus ihrer Heimat mit, schrieben selber Stücke für den Alltagsbedarf, ließen den „Pickelhering“, eine stehende komische Figur, derbe Späße machen und führten auch die Werke deutscher Poeten auf, so die ihrer fürstlichen Gönner, des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und des Landgrafen Moritz von Hessen. Auch einige



von Shakespeares Dramen wurden durch die späteren englischen Komödianten im Anfange des 17. Jahrhunderts in Deutschland bekannt; jedoch hat der Shakespeare, wie man ihn vor dem 30jährigen Kriege auf der deutschen Bühne sah, kaum etwas gemeinsam mit dem Shakespeare des gleichzeitigen englischen Theaters.

Die englischen Komödianten kamen gewiß nicht als Pioniere herüber, um das Banner höherer Kunst aufzupflanzen und um den Sinn für die

Größe Shakespeares zu erwecken; sie halfen die Kunst mit verrohen und legten leider trotz mancher Verdienste mit den Grund zu einem neuen Theater, dem Geschäftstheater, welchem der Gelderwerb das höchste Ziel ist. Immerhin bedeuten sie einen gewissen künstlerischen Fortschritt. Ihre Dramen hatten eine bewegtere Handlung und die dramatischen Gestalten waren charakteristischer. Ernstes und Komisches mischte sich, und so geschah eine Annäherung an das Leben und die Natur, welche für die deutsche Kunst damals eine der wichtigsten Erfordernisse war.

Gerade das gelehrte Schauspiel der Geistlichen und Schulmänner war davon am meisten entfernt.

Der erste Nachahmer der Engländer war der 1589 zur Regierung gelangte Herzog Heinrich Julius von Braunschweig mit seinen noch schwerfälligen Dramen in Prosa. Freilich war der Herzog von Braunschweig wohl mehr noch der spätere Förderer der Engländer als ihr Nachahmer, denn er lernte sie erst um 1592 kennen, und seine Dramen waren 1594 schon erschienen.

Er hat aber die Prosa zuerst in Deutschland für das Drama angewandt, und sie blieb allein herrschend auf der Volksbühne bis zu Gottscheds Reform.

Aber bis zu dieser Reform gingen auch Volksschauspiel und Literatur zum Unheil beider völlig getrennte Wege. Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne, welches im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts von den „englischen Komödianten“ ausging, berührte sich erst im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit der deutschen Literatur.

Im Anfang des 17. Jahrhunderts trat zwar eine neue Zeit für die deutsche Literatur ein, aber einen eigentlichen Aufschwung vermochte die erste schlesische Dichterschule dem deutschen Drama und Theater noch nicht zu geben. Opitz (1597—1639) beschränkte sich auf dem Gebiete des Dramas auf Übersetzungen, u. a. der Singspiele „Daphne“ und „Judith“ aus dem Italienischen, und gestaltete die Literatur nur nach formaler, gelehrter Seite hin. Die Dramatiker der folgenden Zeit (der zweiten schlesischen Dichterschule und ihrer Gegner): Gryphius (1616—1669) Lohenstein, Hallmann und Weiße konnten ebensowenig einem nationalen Drama die Pfade ebnen. Andreas

Gryphius Tragödien*) sind voll von Mordtaten und abschreckenden Szenen, während Weiße, der Dichter von Schulkomödien, schon höhere Ziele hatte.

Gryphius Vorbild war der bedeutendste niederländische Dramatiker Ernst van der Vondel. Aber Gryphius dichtete seine Dramen nicht für die Volksbühne, sondern nur zum Lesen.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hin wurde der Einfluß der niederländischen dramatischen Dicht- und Schauspielkunst auf die deutsche immer sichtbarer. Denn ein Hooft, Brederoo und Vondel hatten der niederländischen Literatur und dem Theater einen großen Aufschwung gegeben. In Amsterdam hatte Samuel Coster, der Direktor des dortigen Theaters, bewegliche Dekorationen bereits eingeführt. Aber eine Hebung des deutschen Volkstheaters erfolgte dennoch nicht. Und das hatte seinen tieferen Grund in dem Leben und Treiben an den Höfen.

Das 17. Jahrhundert zeigt meist den Charakter sinnloser Prunk- und Verschwendungssucht; die deutschen Fürsten affen nur Ludwig XIV. nach.

Eine hohle Maskeraden- und Mummenschanzpoesie und tote Gelegenheitsdichtung erstickt jede ernstere und tiefere Kunst. Italienische Kastraten und Primadonnen erschienen an den deutschen Höfen und wurden mit ungeheuren Summen bezahlt, während die deutsche Kunst in Bettelkleidern umherzog. Mit jenen kam aus Italien das musikalische Spiel, aus dem sich unsere Oper entwickelt hat**) — zumeist ein „Schäferspiel" oder die Darstellung eines Vorganges aus der antiken Mythologie mit musikalischer Begleitung, mit Arien und Rezitationen. Die glänzendsten beweglichen Dekorationen und Kostüme aller Art, Tänze und Balletts, erhöhten die Vorstellungen des höfischen Theaters, welches anfangs seine Heimstätte in

*) Gryphius schrieb u. a. das Lustspiel „Die geliebte Dornrose" in schlesischem Bauerndialekt, welches dadurch bemerkenswert ist, daß hierin zum ersten Male die Volksmundart im Gegensatz zum Schriftdeutsch zu künstlerischer Geltung kommt.

**) Unsere klassische Oper, die Oper Mozarts u. s. w., ist eigentlich aus der Vermählung zweier Kunstgattungen entstanden. Um 1600 begann in Italien und [illegible] die Musik auf das Theater. In Italien wollten humanistisch gebildete Kreise das Drama der Griechen wieder aufleben lassen, in England hatten Schauspieler den Versuch gemacht, volkstümliche Stücke in Strophen abzufassen und gesungen darzustellen. So entstanden die Singspiele der Komödianten.

Ballhäusern und Schloßsälen fand. Und bis zum 18. Jahrhundert ist dieses Hoftheater so verwelscht, daß von seiner Bühne herab nur italienisch und französisch vernommen wurde.



Ältere Opernbühne aus dem 17. Jahrhundert.

Aus den italienischen Musikspielen erwuchs glücklicherweise dann eine Oper in deutscher Zunge, als die bürgerlich-patrizische Welt es der höfischen gleichtun wollte. In Nürnberg wurde der Bau eines Opernhauses 1667 begonnen. In Hamburg war im Jahre 1678 trotz der Feindseligkeit

der Geistlichkeit das erste Opernhaus eröffnet, welches von 1678—1728 blühte*).

Auch das Schuldrama lebte in Deutschland noch fort, und besonders das Jesuitendrama nahm einen neuen Aufschwung. Ärmlich aber sah es mit einem deutschen Volkstheater aus, dem Theater der Berufsschauspieler, die nach dem 30jährigen Kriege wieder auftauchen und jetzt wandernd von Stadt zu Stadt, von Ort zu Ort zogen.

Die Wanderbühne ist im ganzen dem Aufkommen stehender Theater nicht allzuförderlich gewesen, aber sie hat neben dem protestantischen Schuldrama und dem katholischen Jesuitendrama immerhin einen wesentlichen Einfluß auf die Weiterentwicklung der Bühne überhaupt gehabt.

Die fremden Elemente sind aus ihr verschwunden; ein deutscher Berufsschauspielerstand hat sich jetzt herausgebildet.

Allein man pflegte noch die Erinnerungen an das Drama der „englischen Komödianten“, und noch immer wurden die alten Werke aufgeführt. Die Schauspieler schrieben sich auch selbst ihre Dramen, klebten und leimten alles zusammen, was sie irgendwo auf der Bühne gelesen oder gehört haben, und die erste Rolle spielte auch jetzt der Hanswurst, der Pickelhering.**)

Die Gebildeten der Berufsschauspieler kamen, wie erwähnt, meist aus den Kreisen der Studenten, und unter den Nachfolgern der „englischen Komödianten“ ragte bald die von 1678—92 auftretende „berühmte Bande“

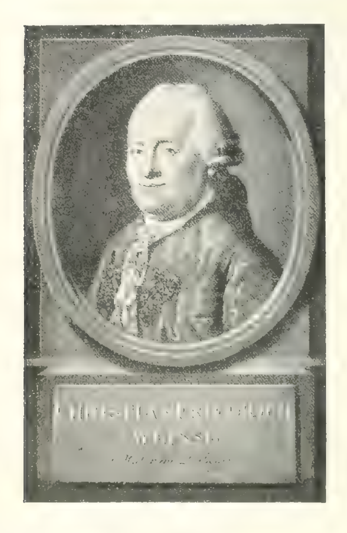
*) Die Errichtung des ersten deutschen Hoftheaters erfolgte in [illegible] im Jahre 1685 [illegible]. Im Jahre 1781 wurde ein herzoglich [illegible] Hoftheater in [illegible] begründet und 1775 das gothaische Hoftheater, in demselben Jahre auch ein Hoftheater in Mecklenburg-Strelitz.

Das erste stehende deutsche Theater wurde [illegible] in Leipzig errichtet, das erste Nationaltheater 1767 in Hamburg. [illegible] das Nationaltheater in Wien von Kaiser Joseph II. im Theater an der Burg begründet, 1777 das Mannheimer Nationaltheater, [illegible] das Münchener Nationaltheater, [illegible] das Augsburger, [illegible] das Berliner Nationaltheater, [illegible] das Nürnberger, [illegible] das [illegible], [illegible] das Altonaer und [illegible] das Breslauer Nationaltheater.

**) Es waren dies besonders die sogenannten „Haupt- und Staatsaktionen“, welche das 17. Jahrhundert auf die Bühne brachte. [illegible] Figuren. Die Handlung der Haupt- und Staatsaktionen [illegible] von Abenteuern, von Kriegs-, [illegible] und [illegible]. Die [illegible] bewegte sich in [illegible] Weise und [illegible] Bombast und [illegible] auf.

des 1640 zu Halle geborenen Magisters Johannes Velten hervor. Er hat neben den überlieferten Stücken Corneille und Molière (von dem letzteren kam 1694 eine Übersetzung heraus) bevorzugt.

In seiner Truppe zuerst wurden die weiblichen Rollen nicht mehr von Knaben, sondern von Schauspielerinnen gespielt.



Die ersten deutschen Schauspielerinnen, welche unter Velten spielten, waren: seine Gattin Katharina Elisabeth, deren Schwester und Sara von Boxberg.*)

Auch die Bühne reformierte Velten, indem er die bisherige Bühne der „englischen Kommödianten" ausgestaltete. Die Grundzüge seiner Bestrebungen sind die Grundzüge des modernen deutschen Theaters geblieben.

Über die mittelalterliche Bühne haben wir schon einiges mitgeteilt. Die dramatischen Aufführungen fanden in Deutschland, nachdem man über die ersten Anfänge der theatralischen Kunst hinweg war, auf einer quadratischen Bühne statt. Die „englischen Komödianten" brachten darin eine Änderung insofern, als sie an der Hinterwand einen Balkon aufbauten, von dem ein Teppich niederhing. War unter dem Balkon, in der „Hütte", der Ankleideraum der Schauspieler u. s. w., und bildete der Teppich eine neue Ein- und Ausgangstür, so diente der „Balkon" dazu, die Szene von der Hauptbühne nach einem anderen Ort zu verlegen. Auf dieser Bühne

*) Im Jahre 1685, als aus der Veltenschen Truppe in Dresden das erste deutsche Hoftheater errichtet wurde, erhielt Velten als Direktor 200 Taler jährliches Gehalt und seine Frau ebensoviel. Ihre Schwester erhielt 100 Taler. Der gesamte Gagenetat betrug für das deutsche Schauspiel in Dresden s. Z. 1950 Taler für das Jahr!

spielte man bis zu Veltens Zeiten; dieser Prinzipal*) erst schuf die Doppelbühne, bis Gottsched, sich an die französische Technik haltend, die Doppelbühne wieder in eine einzige verwandelte. Auch Lessings Bühnenreformen änderten daran nichts. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat die englische Technik den großen Bühnenraum in beliebig viele, kleinere eingeteilt.

Nach Veltens Tode nahmen in den komischen Stücken das Extemporieren oder die Improvisationen, die leider schon unter diesem tüchtigen Prinzipale gebräuchlich geworden waren, überhand.

Die bereits genannten Haupt- und Staatsaktionen, diese rohen Geschichtsdramen mit Harlekinszenen, wurden fortan ein Hauptbestandteil des Spielplans. Der „Hanswurst“ erbaut sich das erste stehende deutsche Volkstheater und er überdauert noch fast das ganze 18. Jahrhundert.

Von Mitgliedern der „berühmten Veltenschen Bande“ leiteten die hervorragendsten Gesellschaften der Wanderbühne ihren Stammbaum her.

Die italienische Bühnendekoration war übrigens allmählich auch von den Wandertruppen angenommen worden, freilich meist in einer ärmlichen Weise. Zu festen und passend eingerichteten Theatergebäuden aber hatte es die deutsche Schauspielkunst noch nicht gebracht, was der italienischen und deutschen Oper schon gelungen war.

Der Dekorations- und Kostümschatz der geringeren wandernden Truppen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war naturgemäß nur ein dürftiger und einfacher. Gewöhnlich enthielt der Dekorationsbestand nur einen Wald, einen Saal und eine Bauernstube. Der Wald mußte dabei jede freie Gegend, den zierlichen Garten wie die öde Heide, vorstellen.

Die Kostüme der Wandertruppen bestanden in dieser Zeit eigentlich in nichts anderem als einem höchst barocken Aufputz der täglichen Kleidung. Die Frauen behängten und zierten sich mit Schleiern, Federn, bunten Besätzen, ja mit Goldpapier, in wunderlichster Art. Die Männer trugen kurze schwarze Sammetkleider für jede Rolle, mochten sie Helden der Römer und Griechen oder bürgerliche Personen ihrer Zeit vorführen. Daneben trugen sie weiße Strümpfe und Schnallenschuhe. Der Hut war dreispitzig, die

*) „Prinzipal“ nannte man den Leiter einer Truppe, „Prinzipalschaft“ die Leitung der Gesamtheit. Die Prinzipale waren Besitzer der theatralischen Apparate und der nötigen Privilegien.

St. St lass mich das Ding nur recht überlegen
Ihr wollts ich soll fort, bleibt, ich kan mein Füss nicht regen
Hier wackelt mir der Kopff so gut als anderswo
Ihr dringt drauf und die Zeit will es nun befiehlt er so
Wolan! so fahr ich ab, ich muss mich schon drein fassen
Doch dass man mich stets kennt, will ich mein Bild hier lassen
Damit wenn ich dereinst, ich habe es nicht verschworen
Hier wieder her soll gehn, mein Ansehn nicht verlohren
Sagt mir zuletzt jeder nach, dass ich soll abmarchiren
Könnt ich, ich wente gern, lasst doch ein Mitleyd spüren
Ach seyd nicht allzu hart, bedauret den Scapin
denn es gefiel ihm wohl und jezt soll er abziehn
Wie Katz von Taubenschlag ja, ja! es soll geschehen
Doch kan man mich vielleicht in Zukunft wiedersehen
Dem Hochlöbl. gnädigste lebe wohl lebt ewig wohl
die Ehrfurcht will es das ich anjetzo schweigen soll

Matthaeus Kaiser
auch von Schaubühne genannt
Scapin

Abschiedsgedicht des Hanswursts einer Wandertruppe.



Weste lang; darüber lag gewöhnlich eine Schärpe oder auch wohl ein Königsmantel. Die gepuderte Allongeperücke war unantastbar wie die kurze Sammethose.

Überall war also in der Kostümierung der Mitglieder von Wandertruppen der Mangel an charakteristischem Prinzipe wahrzunehmen. Nur in denjenigen Theatern, welche sich fürstlicher Subvention erfreuten, war das Kostüm schon mehr auf konventionelle Weise geordnet. Die männlichen Schauspieler trugen schon den einzelnen Rollen angepaßte Kleidung; die Schauspielerinnen verzierten nur ihre großen Reifröcke mit einem Aufputz, der jenachdem griechischen, römischen oder türkischen Charakter trug. Ihr Haar trug Glasperlen oder Federn und Blumen.



Mitglied der Neuberschen Gesellschaft

Die neu sich bildenden besseren deutschen Schauspielgesellschaften bereisten außer den fürstlichen Residenzen vorzugsweise die freien Reichsstädte, wo der Handel in Blüte stand, ein regeres Verkehrsleben sich entwickelte, das Bildungsbedürfnis mehr in den Vordergrund trat und besonders der Patrizier- und Kaufmannsstand Sinn für die Kunst zeigte und opferwillig war. Hier fanden die Komödiantentruppen ein ergiebiges Feld und gewannen dadurch Gelegenheit, sich mehr und mehr zu vervollkommnen.*) Ihre Vorstellungen bestanden zumeist noch in Haupt- und Staatsaktionen,

*) So wurde es bald natürlich, daß man der dramatischen Kunst, zuerst an den Höfen, dann in den größeren Reichsstädten feste Wirkungsstätten erbaute.

denen die lustige Person des „Hanswurst" nicht fehlen durfte. Einige dieser Gesellschaften improvisierten die meisten ihrer Stücke nach irgend einem Thema, je nach dem Wunsche des Publikums oder der Wahl irgend eines Gönners; gewöhnlich wurde das Sujet der Geschichte entnommen oder einer im Volksmund klingenden Sage, ein Szenarium entworfen und das Personenverzeichnis je nach Bedürfnis gemacht. Es gehörte nicht nur große Hingabe an die Sache, sondern auch Phantasie und Talent dazu, die Aufgabe improvisatorisch zur Ausführung zu bringen.

Die hervorragendsten von wahrhaft künstlerischen Impulsen getragenen dieser Komödiantentruppen, waren außer der bereits erwähnten Gesellschaft des Magisters Velten die eines Herrn von Zimmer; diese sind als die **eigentlichen Grundleger** der deutschen Schaubühne zu betrachten.

Leider verloren ihre Nachfolger an künstlerischer Bedeutung, so die verwilderte Truppe der Witwe Katharina Velten, welche diese über 25 Jahre durch ganz Deutschland führte, die Truppen der Prinzipale Andreas Elenson und Julius Franz Elenson, die Haakische Truppe, die Hoffmannische, die [illegible], die Stranitzkische, die Spiegelbergische u. a. Auf **ihren** Fundamenten hat Karoline Neuber (1697–1760) dann mit Glück und Geschick weitergebaut; sie hat die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihr Unternehmen gelenkt und ihm Bedeutung verliehen und Anerkennung erworben. In ihrem löblichen Bestreben fand die Neuberin wirksame Unterstützung durch Professor Gottsched in Leipzig, 1700–1766, der sie veranlaßte, die Figur des „Hanswurst" von der Bühne zu verbannen und sich ein Repertoir aus Dramen besserer Geschmacksrichtung zu bilden.

Die wirksamste Beihilfe in ihren Bestrebungen zur Aufrichtung der deutschen Bühne aus Geschmacklosigkeit zur künstlerischen Höhe leistete der Neuberin jedoch Gotthold Ephraim Lessing durch seine dramatische oder mehr noch durch seine kritische Tätigkeit, die heute noch mustergültig ist.

Über 10 Jahre diente Leipzig der Neuberschen Truppe als Standquartier, von wo aus sie Dresden, Braunschweig, Hannover, Hamburg, Nürnberg u. s. w. besuchte. Leipzig erwarb sich so nicht ohne Recht den Namen der Wiege der Neuberschen Schauspielkunst. Unter der Neuberschen Gesellschaft befanden sich Talente, wie Kohlhardt, Lorenz nebst Frau, die

Gründler, die Tummler, Schröter, Jakoby, Weise, Antusch, Uhlich, Schubert, Wolfram, Fabricius, Gottfried Heinrich Koch (seit 1728), Johann Friedrich Schröder (seit 1730), Karl Gottlob Heydrich (seit 1738). Das Repertoir der Neuber wurde zudem an Übersetzungen, Verarbeitungen und Originalen immer reicher. Elias Schlegels Tragödien und Komödien „Sylvia“, „Das Band“ und die „Zärtlichen Schwestern“, Holbergs Komödien, Lessings „Der junge Gelehrte“ (1747) u. s. w. wurden mit Erfolg in den Spielplan eingereiht und der Vers für edle und poetische Ausdrucksweise anerkannt, freilich war es nur der Alexandriner. Immerhin wurde die volkstümliche Bühne unter der Neuberin gefördert.

Daß man an verschiedenen deutschen Höfen Ludwig XIV. nachäffte und Oper und Ballett zu Ende des siebzehnten und zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts bevorzugte, blieb auf das deutsche Theater selbst ohne Einwirkung.

Mit der unter Johann und Karoline Neubers Prinzipalschaft stehenden Truppe hatte sich zuerst Gottsched zu einer Reinigung der deutschen Schaubühne im Anfange des 18. Jahrhunderts in Verbindung gesetzt. Den wieder in Rohheit versunkenen Komödiantentruppen gegenüber fand die Einführung des Kunstdramas, dessen nationale französische Einseitigkeit erst nach einigen Jahrzehnten drückend empfunden wurde, begeisterte Aufnahme. Die Neuberin verbannte nicht nur den Harlekin von der Bühne, auch die Oper wurde, ebenso wie die Haupt- und Staatsaktion, zurückgedrängt.

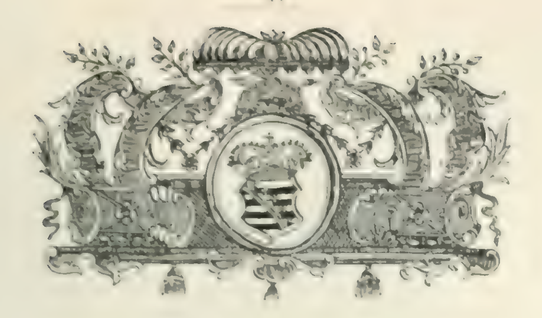
Eine Abhängigkeit von französischer Dichtung lag wohl nicht in Gottscheds Absicht. Er selbst schrieb 1732 den „Sterbenden Cato“, das erste regelrechte deutsche Trauerspiel.

Von 1740—1758 trat Schönemann, als das Glück der Neuberin sich wandte, die Fortentwicklung der Leipziger Schule an. Unter seiner Prinzipalschaft spielte Konrad Ekhof, dessen Talent und Einfluß die edlen Richtungen der Schönemannschen Truppe vertrat und erhielt. Erst nach 17jähriger Zugehörigkeit zu dieser ging Ekhof im Jahre 1757 zur Franz Schuchschen Gesellschaft über.

Von 1770–71 tritt die Kochsche Prinzipalschaft in den Vordergrund,







Prologus

[illegible]

Durchlauchtigster Fürst und Herr

Herr

Ernst Friedrich Carln

[illegible]

Der zärtliche Abschied von der Stadt Hildburghausen

[illegible]

Maria Francisca Paula Schulzen

[illegible]

„Tabelle der Haupt-Epochen der deutschen Bühnengeschichte."

Mysterien, Schulkomödien (beide in lateinischer und deutscher Sprache), Moralitäten, Fastnachtspiele. Wandernde Truppen:

Treusche Truppe. von Sonnenhammersche Truppe. Paulsche Truppe.

Veltheimische Truppe,
(erste extemporierte Stücke, erster Streit über die Sittlichkeit der Bühne mit der Geistlichkeit).

Elensonsche Truppe.

Haaksche Truppe. Denner- u. Spiegelbergsche Truppe.

- Beksche Truppe.
  - Wäsersche Truppe.
    - Nationaltheater zu Breslau.
- Neubergsche Gesellschaft. Anfang der Epoche des guten Geschmacks. (Ton der tragischen Deklamation: Gottschedsche Reformation: Scheibens theatralische Musik.)
- Haßkarlsche Truppe.
  - Förstersche Truppe. (Schönemann betritt bei ihr die Bühne.)
    - Schönemanns Truppe. 1718. Epoche des guten Geschmacks. Ekhof betritt unter ihm die Bühne; von diesem großen Akteur datiert sich das natürliche Spiel: erstes Schäferspiel, erste deutsche komische Oper.)

Stranizkysche Truppe zu Wien, 1708. (Erster deutscher Hanswurst).

- Berosini und Sellier Entreprise zu Wien 1728.
  - Entreprise des Freiherrn v. Lagresti zu Wien, 1751.
    - Der Magistrat zu Wien erhält die Verwaltung des D. S., 1752.
      - Brenner. Hilverdings. Truppe z. Wien. Kurzsche Truppe. (Charakter des Kasperl, Leopoldel u. Bernadon.)

Ackermannsche Truppe — [illegible] Truppe — [illegible] Truppe (Witwe [illegible] [illegible]) — Hilverdingsche Truppe in Ungarn — [illegible] zu Wien ([illegible]) 1760

Hamburgische Entreprise (Lessings Dramaturgie.)

[illegible] Truppe — [illegible] Truppe — [illegible] zu Wien, 1760

Nationaltheater zu Berlin — [illegible] Truppe — [illegible] [illegible] Theater [illegible], 1769

Seylersche Truppe zu [illegible] und [illegible] — Ackermannsche Truppe — [illegible] Hoftheater

[illegible] Gesellschaft

[illegible] Truppe

[illegible] Truppe

Graf von [illegible] übernimmt das Theater zu Wien 1770 ([illegible] Ballette.)

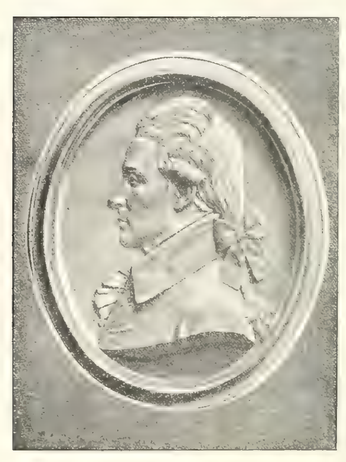
Hoftheater zu Gotha — [illegible] Truppe zu Dresden — National-theater zu Mannheim — [illegible] Truppe — Theater zu Schleswig — Kaiserliches Nationaltheater zu Wien, 1777.

National-theater zu Frankfurt M.

Aus verschiedenen Bühnen sind entstanden, nebst vielen andern:

Hoftheater zu Hannover — Theater zu Riga — Theater zu Preßburg — Theater zu Brünn — Theater zu Innsbruck — Theater zu Ofen — Theater zu Altona

von der Lessings Miß Sara Sampson und Minna von Barnhelm zuerst aufgeführt wurden, und unter die Ekhof mittlerweile getreten war. Dann begann der Ruhm der Hamburger Schule mit der Prinzipalschaft Ackermanns (1764—1767) und die Begründung des ersten deutschen Nationaltheaters in Hamburg (1767 – 1769). In den Jahren 1771—1780 übernahm Schröder die Direktion der Ackermannschen Gesellschaft.



J. A. Leisewitz.

Die wandernden Komödiantentruppen hatten u. a. ihr Gutes darin, daß sie überall im deutschen Vaterlande das Interesse an theatralischer Kunst verbreiteten. Und dieses erweckte Interesse, verbunden mit dem Wunsch, der dramatischen Weise eine dauernde seßhafte Stätte zu schaffen, bewirkte die Erbauung eigener Theatergebäude seitens kunstsinniger Höfe und Magistrate wohlhabender Städte im Laufe der Zeit.*)

Lessings Reformen der deutschen Bühne und seine Dramen sind allbekannt. Die Mitte des 18. und der Anfang des 19. Jahrhunderts haben dann unter Goethe und Schiller der Geschichte des deutschen Theaters einen Höhepunkt gegeben.

Nicht nur der idealistischen, sondern auch der realistischen Richtung haben Lessing und Goethe Pflege angedeihen lassen. Selbst bei unseren Klassikern herrschte anfangs ein Vorurteil gegen das Versdrama. Lessing schrieb bis zum Nathan und ebenso Schiller und Goethe längere Zeit nur in Prosa. Und doch beweist Shakespeare, dessen Dramen hervorragend ideal und dabei so naturwahr sind, daß die Höhepunkte seiner teils in Prosa, teils in Poesie geschriebenen Dramen immer in dieser liegen.

*) Zum besseren Verständnis der Entwicklung des Theaters geben wir vorstehend eine „Tabelle der Haupt-Epochen der deutschen Bühnengeschichte".



Dekorations-Entwurf von Schinkel. Schloßhof der Burg Turneck zum Schauspiel Käthchen von Heilbronn.





Schiller.

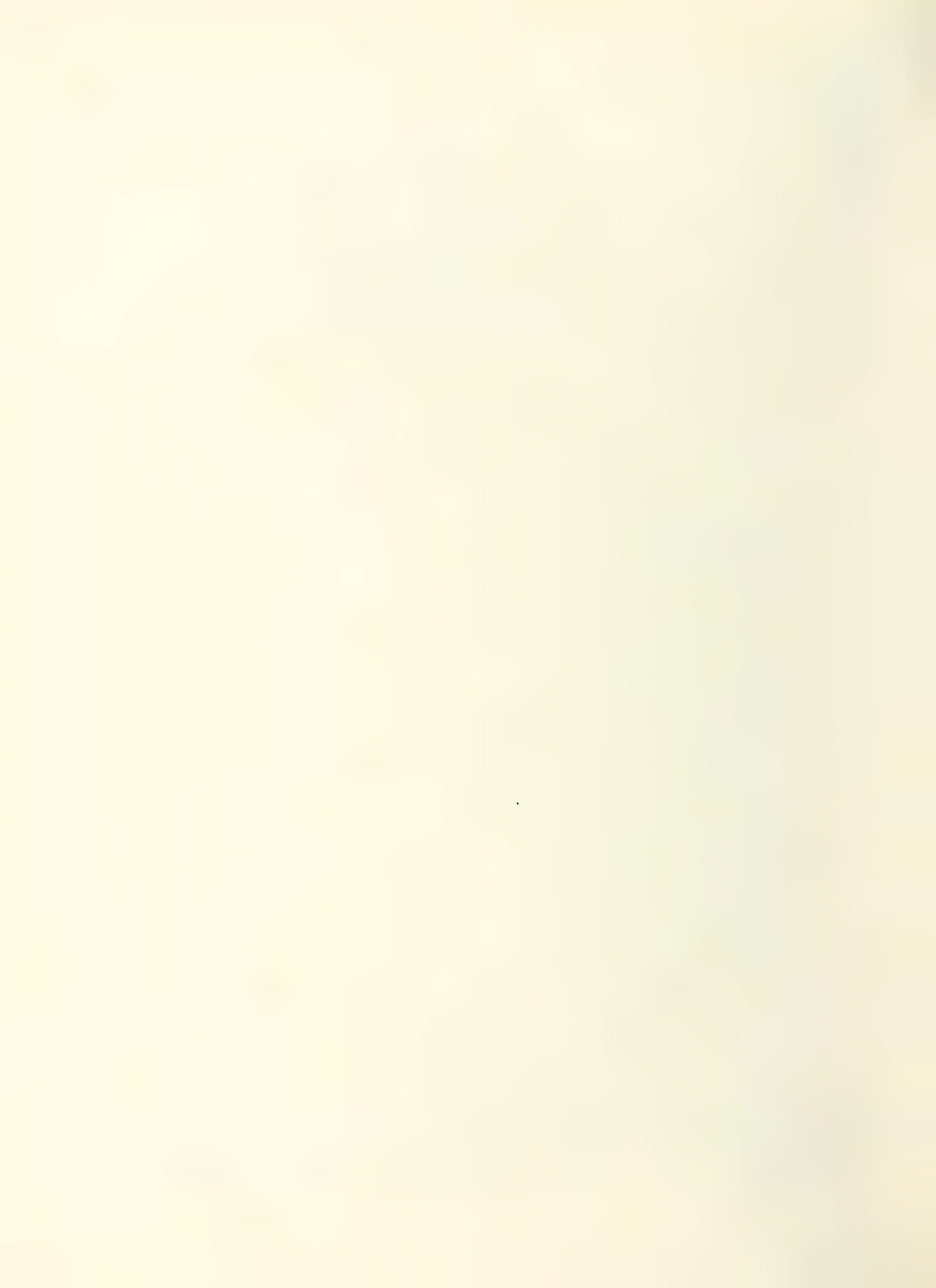
Ein Gedenkblatt für das Volk

hundertjährigen Geburtstage seines großen Dichters

den 10. November 1859.

Karl Fröhlich





Emilie Galotti und Clavigo sind die großen deutschen realistischen Trauerspiele des 18. Jahrhunderts. Aber in dieser Richtung folgte leider in Deutschland nichts Großes, und sogar unsere Klassiker stehen auf der Bühne lange unbedeutenden Geistern gegenüber im Hintergrunde. Zu Goethes und Schillers Zeiten beherrschten das Repertoir Iffland und Kotzebue. Die bürgerlichen Zustände am Ausgang des 18. Jahrhunderts bildeten die Welt Ifflands, für Kotzebue war die ganze Weltliteratur das Jagdgebiet, keine Stilart, keine Gattung war ihm fremd, er konnte alles liefern, was das Publikum verlangte.


A. W. Iffland

Neben Iffland und Kotzebue stehen im Anfang des 19. Jahrhunderts als „Stützen des Repertoirs" Frau von Weißenthurn und Clauren. Dann kommt eine Schriftstellerin, der es wie Kotzebue gegeben war, alle Instinkte des Publikums zu befriedigen: Charlotte Birch-Pfeiffer; sie wird die Beherrscherin der Bühnen, und gegen sie tritt die ernste Literatur in den Hintergrund. Auf die klassische Periode unserer dramatischen Dichtung folgten zunächst in den Befreiungskriegen die Dramen Theodor Körners und des Nachklassikers Heinrich von Kleist, den man mit Unrecht zu den Romantikern gezählt hat. Unter diesen letzteren sind auf dramatischem Gebiete tätig: Ludwig Tieck, die Gebrüder Schlegel, de la Motte Fouqué und Adam Öhlenschläger, in Karl Immermann löst sich die Romantik auf. An Schillers „Braut von Messina" schlossen sich dann von 1820–1830 die Schicksalstragödien eines Werner, Müllner, Houwald und — Grillparzers „Ahnfrau" an. Ihnen folgte als Beherrscher des Repertoirs in dem Jahrzehnt von 1830–1840 Raupach mit seiner schier unerschöpflichen Produktivität.

Das moderne Drama beginnt in dem Jahrzehnt von 1840—1850 mit den Vertretern des originellen Kraftdramas: mit Christian Grabbe und Friedrich Hebbel. Seine Fortsetzung findet es in: Georg Büchner, Robert Griepenkerl, J. L. Klein, Otto Ludwig, Albert Lindner u. s. w. Der moderne Gedanke und die theatralische Technik verbrüdern sich jetzt. Vertreter des regenerierten Bühnendramas sind Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Gustav Freytag, Robert Prutz, Julius Mosen, Samuel Mosenthal, Alfred Meißner, Emil Brachvogel u. s. w.

Die deklamatorische Jambentragödie wird gepflegt von: Eduard von Schenk, Michael Beer, Friedrich von Üchtritz, Ernst Raupach, Joseph von Auffenberg, Friedrich Halm u. a.

Das bürgerliche Schauspiel bearbeiten: Charlotte Birch-Pfeiffer, Eduard Devrient, Prinzessin Amalie von Sachsen, Karl Töpfer, Benedix, Puttlitz, Wichert, L'Arronge, Moser, Paul Lindau, Hugo Bürger, Blumenthal, Schönthan, Wehl und Raimund.

Der Ausbau des Idealdramas, die Sonderlichkeiten der romantischen Schule, welche auf dem Theater keinen Boden finden konnten, die Sisyphusarbeit von Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, welche ein neues Drama schufen*), die Kraftversuche des jungen Deutschlands, die seichte Zeit

*) Zuerst überflutete die Shakespeare-Welle die deutsche Literatur, und Goethe schuf „Götz von Berlichingen" und „Faust", unsterbliche Dichtungen für alle Zeiten — vorbildliche Dichtungen keineswegs. Nur eben ein Genie, nur dieses Genie konnte sich über alle Formen souverän hinwegsetzen und dennoch, ebenso souverän, den Stoff beherrschen und zusammenhalten. Wer von den Kleineren ihm nachfolgte, kam einfach in das Chaos und tief in die Unkunst hinein. Und so ist denn auch Friedrich Schiller diesen Weg nicht gegangen, sondern schuf sich eine dramatische Form, die eine Zeitlang alle nachfolgenden Dichter in ihren Bann zwang. Aber es stellte sich schließlich heraus, diese Form war mehr effektvoll und theatralisch als im eigentlichen Sinne dramatisch. Bei einer großen Persönlichkeit, wie Schiller, die immer vieles und bedeutendes zu sagen hatte, sah man gern und freudig über die inneren Schwächen hinweg — bei seinen kleineren Nachfolgern wurden sie einfach unerträglich — und das deutsche Drama verflachte mehr und mehr im Jambenepigonentum. Die Reaktion dagegen begann in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Zwei große Dichter und noch größere Aesthetiker, Hebbel und Otto Ludwig, verlangten ein deutsches Drama mit Notwendigkeitsempfindung, anstatt der theatralischen Willkür. Und Hebbel beklagte, daß die deutschen Stürmer und Dränger der dramatischen Muse, um ihr Luft zu machen, nicht nur das französische Korsett losgelöst, sondern ihr auch gleich den Brustkasten zerschlagen hätten. Otto Ludwig wies wieder auf Shakespeare

Autogramm von Michael Beer





1. Carl v. Holtei
2. Friedr. Rückert
3. Jos. v. Eichendorff
4. Ernst Raupach
5. Carl Immermann
6. Ad. v. Chamisso



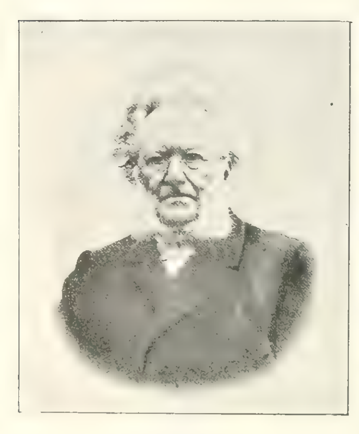
vor und noch nach 1870, dann wieder die gewaltigen, reformierenden Werke und Arbeiten Richard Wagners und der Meininger, endlich in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts das Wiederaufleben des historisch-nationalen und das des naturalistischen Dramas, welches den Faden da wiederaufnahm, wo er im Jahre 1874 abgerissen war, — das sind die wichtigsten und charakteristischen Stationen, die Drama und Theatergeschichte im 19. Jahrhundert zurückgelegt haben.

Gegenwärtig ist „die Moderne" in ihre Rechte eingetreten, das skandinavische Drama hat ihr neue Perspektiven eröffnet. Ob das deutsche Theater und das deutsche Drama in der Gegenwart, nachdem beide in den letzten Jahrzehnten bedeutende Entwickelungsphasen durchgemacht haben, ästhetisch und national bildend gewirkt haben, das ist eine Frage, die ihre Beantwortung in den Worten findet: der Zukunft ist es vorbehalten, den Deutschen die volkstümliche Bühne und das volkstümliche Drama im ideal-realistischen Sinne noch zu geben . . .

Zum Schluß dieses Kapitels seien hier noch einige allgemeine Bemerkungen gestattet und zwar über Drama und Weltanschauung. „In höherem Maße als alle andern Dichtungsarten scheint das Drama berufen, die Weltanschauung einer Zeit auszusprechen, und zwar so auszusprechen, daß gleichsam die einzelnen Personen des Dramas im Banne dieser Weltanschauung stehen und in Worten und Taten nach ihren ehernen Gesetzen verfahren. Das antike Drama ist ganz von der Idee des allwaltenden, unergründlichen Schicksals beherrscht, dessen Schlingen die kluge Berechnung des einzelnen sich vergebens zu entziehen hofft. Der Wille der Götter spottet der ohnmächtigen Anstrengung des Individuums, den strengen Gang des Fatums zu verändern und seinen vernichtenden Schlägen auszuweichen. Eine menschlichere Dramatik legt die tragische Schuld des Individuums aus jener Sternenwelt in seine eigene Seele und seinen eigenen Charakter. Bei Shakespeare fordert das Über-

[illegible]

maß der Leidenschaft in der Brust des Helden und somit der Mangel einer einzigen Eigenschaft, die ihn dem Schicksal gewachsen gemacht hätte, den energischen Widerspruch der Welt heraus, die ihn zerschmettert, damit das Weltganze nicht durch die Gewalt eines einzelnen in seinem geraden Lauf erschüttert werde. — Indem es die rein ästhetisch-sittlichen Ideale eines Schiller verließ, hat das neuere Drama eines Kleist, Hebbel und Ibsen die Weltanschauung ihres großen Ahnherrn immer weiter dahin ausgebildet, daß es die dem Individuum durch Staat, Gesellschaft, Familie gebildeten Schranken auf ihre Berechtigung abwog und mehr und mehr seinen Helden das tragische Recht gab, unter Einsetzung des eigenen Lebens sein Ich gegen die Macht der Umstände und widerstrebender sozialer Kräfte durchzusetzen und zu verspielen. Während wir bei Hebbel noch die Gleichberechtigung sozialer und individueller Kräfte finden, und dieser Dichter von dem Gedanken ausgeht, „daß die dramatische Schuld, nicht wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des „Ichs" hervorgeht, während Hebbel seine Helden untergehen läßt, damit das gestörte Gleichmaß der Welt sich wieder aufrichten kann, nimmt Ibsens extremer Individualismus auf die Rechte der Gesellschaft nicht mehr die geringste Rücksicht. Seine Helden gehen unter, weil sie die Gebote ihres Wesens erfüllen und sich damit notwendigerweise in die Schlingen von Irrtum und Schuld verstricken, denen das zage Bedenken des unfreien Kompromißmenschen sonder Mühe entgehen könnte. Diese Weltanschauung ist wie die Hebbels von romantischem Pessimismus erfüllt, die in der Phantasie



Henrik Ibsen.

wurzelnden Ideale werden von der Realität des Lebens grausam zerpflückt und vernichtet. Wie Ulrich Brendel in Rosmersholm es einmal ausspricht, ist das große Geheimnis des Handelns und des Siegens, der Weisheit letzter Schluß, das Leben ohne Ideale zu leben. Weil dazu kein bedeutender Mensch imstande ist, so ist für ihn ein tragisch-heroischer Lebenslauf unausbleiblich. Und romantisch-pessimistisch ist auch noch die Weltanschauung jener modernen Symbolisten, die sich aus der Verzweiflung von dem unergründlichen Wesen der Dinge in lyrische Reflexionen über seine Schatten und seinen farbigen Abglanz verlieren, das Drama eines Hofmannsthal etwa oder die mit künstlicher Brunst zersetzte Melodramatik d'Annunzios. Hier hat die Weltanschauung bereits den Fehler ihrer ausschließlichen Subjektivität. Die Menschen stehen, wie schon bei Byron, mehr unter dem Einfluß des Dichters als unter dem der Dichtung selbst. Ganz von außen hereingetragen, als ein bloßer Aufputz aber erscheint sie in den sogenannten philosophischen Dramen, die der fruchtbaren Phantasie des Dilettantismus gegenwärtig besonders üppig entsprießen und gewöhnlich nach irgend einem großen Helden des Denkens oder Glaubens: Empedokles, Giordano Bruno, Savonarola und dergleichen benamset sind. Hier versteht man unter Weltanschauung die predigthafte Aufzählung erhebender Glaubenssätze, die mit der eigentümlichen Kunst des Dramas, das aus dem Charakter seine Weisheit herausholt, nicht aber sie hineinzieht, natürlich gar nichts zu tun haben. Immerhin verraten diese „Weltanschauungsdramen" einen richtigen Instinkt, sie scheinen gegen die ideenlose Darstellung des Alltags zu protestieren und zu fordern, daß man dem Geist der Zeit nicht alles opfere, alles



Gerhart Hauptmann

und den Geist selbst. Tatsächlich ist im modernen Bühnendrama von einer Weltanschauung, die eben nicht in den schönen Reden des Helden bestehen darf, nichts zu spüren. So hat Hauptmanns Meister Heinrich für den kritischen Betrachter keineswegs eine Weltanschauung, so sehr er auch in einem derartigen Irrtum befangen sein mag. Auch bei Sudermann ist das, was sich als Weltanschauung gebärdet, eben nur Literatur, der die Totalität des Welterkennens vollständig mangelt. Von einer solchen geistigen Höhe gesehen erhalten auch die bescheidenen Vorgänge des Alltags, kleinbürgerlicher oder proletarischer Beschränktheit, Leben und Bedeutung. So zeigt der russische Naturalismus mit seiner Bevorzugung niederer Daseinssphären doch immer einen Himmel, der sich über allen wölbt und den Geknechteten die Aussicht auf eine höhere Existenz offen läßt. Hingegen das naturalistische Drama bei uns nur eine schwere Dumpfheit, ein tierisches Gedrücktsein und als Reaktion hochideale Schattenträume aus Nirgendsland hervorbrachte. Weltanschauung, individuelles Verstehen der großen Lebensprobleme, eine Geistessphäre, aus der alle handelnde Personen Nahrung schöpfen, waren weder hier noch da zu finden. Und doch kann man die Zukunft des Dramas von der Frage abhängig machen, ob es ihm gelingt, die Antike oder die Renaissance in der Großartigkeit der Lebensauffassung zu erreichen.



Hermann Sudermann.

Ganz ungerechtfertigt ist es, das historische Drama, wie es gegenwärtig geschieht, von der Höhe herab achselzuckend anzusehen. Das echte geschichtliche Drama wird immer die Krone der dramatischen Poesie bleiben und — wie Napoleon zu Goethe einst sagte — eine Schule für die Völker

und Könige. Es ist sehr zu bedauern, daß das historische Drama heutigestages so sehr an Ansehen verloren hat; es ist dies gewiß nicht ein Zeichen des Hohepunktes unserer Literatur.

Unzweifelhaft hat das zurzeit bevorzugte bürgerliche Schauspiel seine große Bedeutung neben dem geschichtlichen, wenn es nur einigermaßen nach den Gesetzen der Kunst konzipiert ist, d. h. den Traditionen des germanischen Dramas folgt. Aber wie oft hat gegenwärtig ein vielgegebenes Stück weder ein Problem, noch eine bis zur Fallhohe aufsteigende Handlung, die in eine Katastrophe oder eine glückliche Entwirrung der Fäden mündet, noch endlich das Bestreben, Charaktere zu schaffen.



B. Björnson

Die auffälligste Schwäche des gegenwärtigen Dramas besteht in dem Mangel an tiefgehenden Konflikten. Entweder begnügt sich der moderne Dichter damit, daß er in einem sozialen Drama die materiellen Widerwärtigkeiten aufs äußerste anhäuft, so daß sich im Zuschauer immer der kunstwidrige Gedanke regt, mit einer wohltätigen Kollekte des Parketts sei allen Nöten der darbenden Helden abgeholfen. Oder eine andere Mehrzahl unter der heutigen Dramatik sieht die tiefste Tragik darin, daß der Held gezwungen ist, der väterlichen Gewalt zu gehorchen und die Jugendgeliebte einer vorteilhaften Vernunftehe aufzuopfern. So gewiß die Nahrungssorgen und die gewaltsame Unterdrückung jenes andern Triebes, der nach Schillers Ausspruch gemeinsam mit dem Hunger die Welt regiert, tragisch sind für den Menschen, der diese Nöte des Herzens und des Magens erlebt, so wenig vermögen sie den gebildeten Zuschauer zu interessieren, der nicht ins Theater geht, um sich diese überaus triviale Weisheit aufs neue predigen zu lassen. Überhaupt ist es ein Irrtum, in den der künstlerische und geistig

unreife Poet allzuoft verfällt, daß der Konflikt selbst, und wäre seine Tragik noch so offenkundig, die mindeste Wirkung auf den Zuschauer ausübt. Es kommt vielmehr einzig darauf an, wie die Personen des Dramas diesen Konflikt innerlich erleben. Nur ihren seelischen Zuständen, nicht aber dem erregenden Moment vermögen wir immer Anteilnahme abzugewinnen und auch hier nur, wenn sich Seelisches und Geistiges derart paart, daß bei aller innern Revolutionierung zugleich große Lebensprobleme berührt werden. Nur so kann das bürgerliche Schauspiel den älteren Königsdramen an Geist und Gehalt ebenbürtig werden, so fragen wir wenig nach ihrer sozialen Stellung. Hiermit ist bereits gesagt, daß das Bauerndrama, das Arbeiterstück, überhaupt alles, was den vierten Stand angeht, ganz so wie das bürgerliche Drama, von einer höheren geistigen Warte angesehen werden muß, will es wirklich ein Stück lebenskräftiger Dichtung repräsentieren. Es darf eben nicht in der Milieuschilderung und in der gelungenen Porträtierung hantierender Menschen stecken bleiben, vielmehr muß es die eigentümliche Anschauung, die der Dichter von der Entwickelung des Weltprozesses hat, wiedergeben. Natürlich erfüllen die rein idealistischen Dramen, die mit Weltanschauung förmlich durchtränkt sind, diesen Zweck ebensowenig wie das naturalistische Kunstwerk. Weltanschauung haben, heißt ja nicht, sie ständig im Munde führen und in endlosen Tiraden den arglosen Hörer über die Aufgaben und Ziele der Menschheit, über die Strebungen und Kämpfe des Ichs zu belehren. Aber, um zu dem bürgerlichen Drama zurückzukehren, woher rührt dieser ständige Niedergang, dieser zunehmende Materialismus, der gleichsam alle seine Poren erfüllt? Nur der historische Verlauf seiner



Ludwig Fulda.

Entwickelung kann uns hier eine Antwort geben. In seinen Anfängen lebt das bürgerliche Drama von der tiefgehenden, unüberbrückbaren Kluft zwischen dem dritten Stand und dem Ideal. Mit der wachsenden politischen Emanzipation verschrumpft diese Tragik des Kastengeistes, die so erschütternd aus Kabale und Liebe hervorbricht, und das Drama sieht sich auf die Konflikte innerhalb seiner eigenen Sphären angewiesen. Aber merkwürdigerweise weiß der Dichter keine neuen Probleme und Konflikte aufzuspüren. Er sitzt noch an derselben Tafel, an der einst Iffland und Kotzebue gespeist haben. Er begnügt sich im Geiste dieser Ahnen mit der Darstellung sittlichen und materiellen Elends, statt in seinen Helden geistige und ethische Kräfte wachzurufen, die gegen den notwendigen Untergang gewaltsam ankämpfen. Wie Hebbel sehr schon in seinem Vorwort zu Maria Magdalena bemerkt, gerät das bürgerliche Drama in Verfall, weil es sich nicht aus seinen inneren Elementen aufbaut. „Vielmehr hat man es aus allerlei Äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß von Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären zusammengeflickt. Daraus geht nun unleugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten." Auch Hebbe hat das bürgerliche Schauspiel, von dem er sich rasch genug nach einem epochemachenden, aber wirkungsarmen Versuch abgewandt, nicht zu einer neuen Höhe erheben können. Dem französischen Thesendrama, das bei uns viel Anklang und eine reiche Nachfolgeschaft fand, ist dies eben so wenig gelungen. Erst Ibsen gab dem Drama dieser Sphäre seine eingeborne Größe. Es ist nicht angängig, das Neue seiner Dramatik in gewissen Tagesproblemen zu sehen, die von den Franzosen gleichfalls erkannt und behandelt wurden. Vielmehr liegt seine Originalität darin, daß seine Menschen diese Probleme mit einer bisher unerhörten Zähigkeit vertreten, weil sie in den Kern ihres Wesens eingeschmolzen sind. Jedes Wort und jedes Geschehen wirkt in diesen ungemein sensiblen Menschen einen Strom widersprechender Gefühle aus, und der Charakter rollt sich langsam auf in dem Drange, sich seiner innersten Triebe bewußt zu werden. Vornehmlich aber ist hier das Seelische

in einen großen geistigen Rahmen eingespannt, so daß die kleine leibhaft dargestellte Welt nur das Symbol einer unendlich größeren repräsentiert. Und wir selbst vermögen uns in dieser größeren Welt wiederzufinden, wir empfangen jene großen geistigen Eindrücke, die wir in der rein gegenständlichen Darstellung einer Kleinwelt, die sich Selbstzweck ist, schmerzlich vermissen." —



Ernst von Wildenbruch.

Nach diesen Bemerkungen über das Drama der Gegenwart haben wir noch einiges über den Bau der ersten Schauspielhäuser und ihre Einrichtung nachzutragen. Die eigentlichen Theatergebäude entstanden erst im 17. Jahrhundert nach dem Vorbild der italienischen Operntheater, deren Grundformen noch heute gelten.

Wir wissen, daß die „Mysterien" und „Moralitäten" anfangs in Kirchen, dann auf Kirchhöfen, auf freien Plätzen neben den Kirchen und in Klöstern aufgeführt wurden; nach der Reformation zogen sich Sprecher und Hörer daneben in Höfe, Säle, Scheunen („Stadel")*) zurück, wenn nicht in die Aula einer Schule. Als den Spielern aber wegen allzu großer Verweltlichung die Kirchen und geweihten Plätze verboten wurden, mußte man sich vielfach mit den Räumen der Wirtshäuser begnügen.**) Hier mußten die Darsteller auf flachem Boden spielen und sich in der Wahl auf solche Handlungen oder Schwänke beschränken, welche jeder Anforderung von Erhöhung der Bühne oder Versenkung entsagten. Aus solcher Not

*) Vergl. Brockhaus, Konversationslexion unter „Theater" rc.

**) In Luzern z. B. finden die Volksaufführungen in „Höfen" statt, in Dortmund in „Burgen" auf Bühnen, die auf dem Marktplatze errichtet wurden.

erbitten sich einmal Augsburger Meistersinger das „große Tanzhaus“, um ein Passionsspiel aufzuführen.

Dies „Tanzhaus“ war ein unbedeckter Hofraum, gleich den ersten spanischen und englischen Theatern.

Ein solches Gebäude erbaute auch 1628 der Nürnberger Magistrat seinen Bürgern als „Festhaus“, Komödienhaus, Singschule u. s. w. In diesen Höfen war eine Brücke (Gerüst) errichtet, hinter welcher eine zweite Emporbühne, „Zinne“ geheißen, sich erhob, die bald die wirkliche Zinne einer Burg, bald einen Altan, bald auch den Himmel vorstellte.

Ein Tor in der Mittelwand, das seit der Antike sich in allen regelmäßigen Bühnenbauten erhalten hat, ließ durch Auseinandergehen der Türflügel das Innere des Schauplatzes „im Perspektiv“ wahrnehmen.

Der schlicht konventionellen Einrichtung dieser Spielhäuser bequemten sich, wie wir schon sahen, auch im ganzen die „englischen Komödianten“ an.

Ja oft begnügten sie sich mit der schlichten Teppichbühne des alten spanischen Theaters, die in der Not am schnellsten beschafft wurde.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als mit dem Frieden der Luxus aufs neue ausartete, errichteten deutsche Architekten in den „Stadeln“ die scena di commedia zu Ulm, Augsburg, Nürnberg u. s. w. Diese scena oder Brücke gleicht der modernen flachen Bühne; sie hat Verhänge im „modernsten Sinne“, sie hat ein hinter einer 6 Fuß hohen Wand verstecktes Orchester bekommen, sie hat hinter der teilbaren Rückwand einen offenen sogenannten „Graben“, von wo aus schon bewegliche Erscheinungen, Seeungeheuer 2c. von unten herauf rollenfahrend bewegt werden; sie hat Obermaschinerien.

Ein anschauliches Bild der damaligen Bühnen liefert uns Joseph Furtenbach d. A. in seinem „Kunstspiegel“ (Augsburg 1663) mit der Beschreibung des Theaters, welches er 1641 in der Stadt Ulm für jene Schauspiele erbaute, die von den Schülern des dortigen Gymnasiums aufgeführt wurden. Die Sitze der Zuschauer in dem genannten Theater befanden sich ausschließlich in einem großen Parterre, und dieses selbst war wieder von der Bühne durch einen breiten „Graben“ getrennt, welcher das Orchester bildete, worin die Musikanten saßen. Dieser „Graben“ hatte noch einen anderen Zweck.

Ein Vorhang verhüllte nämlich die Bühne bis zu Anfang des Stückes und während der Zwischenakte; ging aber jenes an und hörten diese auf, so sank dieser Vorhang auf den Boden des Grabens hinab, daß er, wie in jetziger Zeit, aufgezogen wird. Soviel Akte das Stück hatte, soviel Vorhänge lagen unten. Sie selbst waren mit anmutigen, perspektivischen Aussichten auf Paläste, Städte und Gärten bemalt, und wurden unter Trompeten- und Paukenschall herabgelassen, wodurch die Neugierde aufs höchste gesteigert war. „Wenn die Zuschauer", sagte Furtenbach in einer anderen Schrift (Augsburg 1646), „den Vorhang gewahr wurden, so müssen sich ihre Gedanken eine kurze Zeit patientieren; doch macht ihnen dies nur desto mehr Begierde, stets aufzuschauen, sonderlich wenn inzwischen Mezzotino*) und Scapino hinter dem Vorhange umherjagen, da dann abenteuerliche Reden und Geschrei auch mancherlei Canzonetti und der Klang der Laute und Theorbe (Baßlaute) gehört werden. Endlich so wird ein großes Getümmel und Krachen, als ob alles zu Haufen fallen sollte, neben dem Hemopauken- und Trompetenschall gehört, und in diesem Augenblick fällt der Vorhang augenblicklich herunter."

Das Ulmer Theater hatte sechs Kulissen auf jeder Seite, aus Lattengerüsten mit Leinwand bespannt, die sich oben und unten in einem Zapfen drehten und bei Verwandlungen dann umgedreht wurden, sobald das Zeichen mit einem Glöcklein gegeben war. Der Hintergrund der Bühne bestand aus zwei Rahmen, welche in einem Falze gingen und bei Verwandlungen auseinander nach beiden Seiten hinter die Kulissen gezogen wurden, wo dann die neue „Schnurrwand" zu sehen war; die Tiefe der Bühne bis dahin hatte 20 Fuß und hier und da Klappen, um Dinge versinken oder aus der Tiefe heraufkommen zu lassen. So erschien in dem Stücke „Jonas" die Kürbisstaude auf solche Art. Sollte sie verdorrt erscheinen, so drehte man sie schnell herum, wo sie dann als verwelkt gemalt war.

Der Teufel kam nötigenfalls in Feuer und Rauch ebenso herauf. Ein andermal versank die Rotte Korah so mit großem Geschrei und Wehklagen, und die Flammen schlugen über ihr zusammen, daß darüber den

*) Eine Abart des Harlekins, welche im Jahre 1623 durch den Italiener Angelo Constantino nach Deutschland gebracht wurde.

Zuschauern das Herz erbebte, die Augen ernaßten. Hinter der Schnurrwand war noch ein freier Bühnenraum, um sie nötigenfalls zu vergrößern. Die dann zum Vorschein kommende Wand bot wieder den nötigen Prospekt und zum Teil sehr prächtige Augenlust. Im „Moses" saß der König Pharao hier auf seinem Thron oder es schien der Berg Sinai, acht Fuß hoch, gar wild und schroffig bemalt. Blitz und Donner und Posaunenschall, daß das ganze Haus erbebte, fehlte ebenfalls nicht. Ein Häufchen Kolophoniumpulver, in ein brennendes Licht geschleudert, verursachten einen Blitz. Ein andermal wurde dieser Raum benutzt, die See ruhig oder ungestüm darzustellen und Schiffe und Seeungeheuer in den „korrumpierten" Wasserwogen gehen zu lassen, wie ihn Furtenbach nennt. Im „Jonas" erschien hier der Walfisch, elf Schuh lang, stürmisch und abscheulich, mit drei Zoll breiten Augen von Spiegelglas; er sperrte den drei Schuh breiten Rachen auf, bald schloß er ihn wieder, bis er endlich den Propheten verschluckt wie eine Pflaume. Dieser schlüpfte durch eine Öffnung auf der Seite unbemerkt heraus und wartete bis zum Stichwort, das ihn zum Wiederhervorkriechen rief. Die Suffiten dieses Theaters bestanden aus festgenagelten und bemalten Brettern; zwischen ihnen fehlte es jedoch auch nicht an Flugwerken, um z. B. im „Moses" den Würgengel in einer Wolke herabkommen zu lassen und wieder hinauf zu ziehen. Die Wolke hing an einer langen Stange, wie die Eimerstange an einem Schöpfbrunnen, welche in und hinter die Kulissen in einem paar Pfosten auf- und niedergelassen werden konnte.

Im „Diocletian" brachte auf solche Weise ein Engel dem Märtyrer Theophilus Blumen und Früchte aus dem Paradiese.

In der „Geburt des Herrn" stiegen die Engel herab, das Ereignis den Hirten zu verkünden, wodurch dann die Gemüter der Zuschauer gleichsam verzückt wurden, ja fast einen Schatten oder eine Vorbildung der himmlischen Freude hierbei verspürten. Erleuchtet wurde die Bühne durch Lampen am Proszenium vorn und durch Lampen zwischen den beweglichen Suffiten.

Ein Schirmbrett deckte die ersteren oben, daß die Zuschauer nichts von ihm gewahrten und blecherne Kappen konnten sie nötigenfalls gänzlich

einhüllen, um das Theater zu verfinstern. Die standen oder hingen wieder in Gläsern, welche an der Hinterwand, um das Licht besser zu reflektieren, mit Flittergold ausgelegt waren." —

Anerkannt muß werden, daß mit der italienischen Einrichtung die Bühne eine vollkommene Freiheit erlangt hat, sich die Vorteile der antiken und mittelalterlichen Einrichtungen jederzeit herzustellen, wo sie zur Darstellung erforderlich sind.

Wenn die Bühne der früheren Jahrhunderte mit beschränkten Mitteln die weiteste Wirkung erreichte, so soll die moderne im weitesten Gebrauch der reichsten Mittel eine harmonische Beschränkung zu finden wissen.

Wir erwähnten schon, daß die eigentlichen Theatergebäude (Schauspiel und Opernhäuser) erst im 17. Jahrhundert nach dem Vorbild der italienischen Operntheater entstanden, deren Grundformen noch heute gelten. Die ersten Schauspielhäuser hatten meistens noch die mäßige Größe, welche auch eine mäßige, naturtreue und fein schattierte Darstellungsweise der Schauspieler zuließ.

Der Grundriß des Zuschauerraums ist im allgemeinen halbkreisförmig, zuweilen mit verlängerten Schenkeln, zuweilen hufeisenförmig.

Die Sitzreihen steigen in dem unteren Raum (Parkett und Parterre) terrassenförmig auf, der Zuschauerraum ist von Logenreihen und Galerien in 3 und 5 Stockwerken umgeben. Die Logen wurden durch Zwischenwände in kleine Kabinette zerlegt, hinter denen sich oft noch Foyers zum Aufenthalt für die Zuschauer befinden.

Zwischen den Sitzen der Zuschauer und der Bühne befindet sich der Raum für die Musiker, welcher z. B. in dem 1876 in Bayreuth für Richard Wagner erbauten Theater ganz versenkt ist. In Wiesbaden kann das Orchester für leichtere italienische Musik gehoben, für Wagnermusik gesenkt werden.

Die Theatertechnik ist in unseren Tagen in geradezu erstaunenswerter Weise weiter fortgeschritten. Blitz, Donner Sonnenauf- und Sonnenuntergang, Wind, Sturm, Regen und Schnee können naturgetreu nachgeahmt werden, eben so können Flug und Versenkungen, Geistererscheinungen und Lichteffekte vollkommen bewirkt werden.

Die Bühne selbst kennt Ober- und Unterbühne, eine geniale Erfindung Lautenschlägers ist die „drehbare Bühne“, eine aussichtsvolle Erfindung Brandts ist die neue Reformbühne.

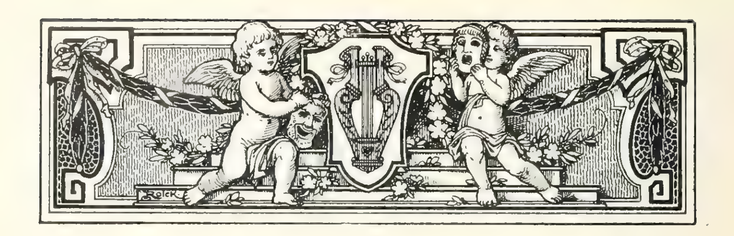
Außer den erwähnten Haupträumen hat das moderne Theater Nebenräume, wie Probesäle, Kulissen- und Garderobenspeicher, einen Saal für Dekorationsmaler u. s. w. . . .

Im Anfang des 19. Jahrhunderts verfügte Deutschland bereits über 80 Theatergebäude, in denen unter dem Schutz von Fürsten und Magistraten wohlhabender Städte sich die deutsche Schauspielkunst anfang gemacht. Heute ist ihre Zahl beträchtlich gestiegen, aber die Volksbühne ist leider auch oft zum modernen „Luxustheater“ geworden.

Es ist eine gewaltige Entwicklung, welchen der Theaterbau, wie das Drama, seit den Anfängen deutscher Schauspielkunst genommen hat.

Wir werden nun im nächsten Abschnitte die bedeutenderen Theater Deutschlands, soweit dies archivalische oder bereits gedruckte literarische Hilfsmittel es uns ermöglichten, in Einzeldarstellungen ihrer geschichtlichen Entwicklung vorführen.





Namen der behandelten 100 Theater in alphabetischer Reihenfolge.

Das Stadttheater in Aachen.
Das herzogliche Theater in Altenburg.
Das Stadttheater in Augsburg.
Das Stadttheater in Bamberg.
Das Stadttheater in Bautzen.
Das Festspielhaus in Bayreuth.
Das Stadttheater in Barmen.
Das Königliche Schauspielhaus in Berlin.
Das Königliche Opernhaus in Berlin.
Das neue Königliche Opernhaus (Kroll) in Berlin.
Das Deutsche Theater in Berlin.
Das Berliner Theater in Berlin.
Das Schiller-Theater N in Berlin (Friedrich-Wilhelmstädtische.)
Das Schiller-Theater O in Berlin (Wallnertheater.)
Das Central Theater in Berlin.
Das Belle-Alliance-Theater in Berlin.
Das Thalia Theater in Berlin.
Das Residenz-Theater in Berlin.
Das Intime Theater (Viktoriatheater) in Berlin.
Das Deutsche Volkstheater (Karl Weiß-Theater) in Berlin.
Das Lessing-Theater in Berlin.

Das Metropoltheater in Berlin.
Das Neue Theater in Berlin.
Das Luisen-Theater in Berlin.
Das Bunte Theater in Berlin.
Das Trianon-Theater in Berlin.
Die freien Bühnen in Berlin.
Ehemaliges Königliches Theater, Theater des Westens und Schiller-Theater in Charlottenburg.
Das Herzogliche Hoftheater in Braunschweig.
Das Stadttheater in Bremen.
Das Stadttheater in Breslau.
Das Thaliatheater in Breslau.
Das Lobetheater in Breslau.
Das Stadttheater in Bromberg.
Das Königliche Theater in Cassel.
Das Stadttheater in Coblenz.
Das Hoftheater in Coburg-Gotha.
Das Stadttheater in Danzig.
Das großherzogliche Hoftheater in Darmstadt.
Das Hoftheater in Dessau.
Das Fürstliche Hoftheater in Detmold.
Das Stadttheater in Dortmund.
Das Hoftheater in Dresden.
Das Residenztheater in Dresden.
Das Stadttheater in Düsseldorf.
Das Stadttheater in Elberfeld.
Das Stadttheater in Erfurt.
Das Stadttheater in Essen a. R.
Das Stadttheater in Flensburg.
Das Schauspielhaus in Frankfurt a. M.
Das Opernhaus in Frankfurt a. M.
Das Fürstliche Theater in Gera.
Das Stadttheater in Göttingen.
Das Stadttheater in Halle a. S.
Das Stadttheater in Hamburg.

Das Thaliatheater in Hamburg.
Das Deutsche Theater in Hamburg.
Das Königliche Theater in Hannover.
Das Residenztheater in Hannover.
Das Stadttheater in Heidelberg.
Das Großherzogliche Hoftheater in Karlsruhe.
Das Stadttheater in Köln und das neue Stadttheater (Opernhaus) in Köln.
Das Stadttheater in Königsberg i./Pr.
Das Stadttheater Krefeld.
Das Stadttheater in Leipzig.
Das Stadttheater in Liegnitz.
Das Stadttheater in Lübeck.
Das Stadttheater in Magdeburg.
Das Stadttheater in Mainz.
Das Großherzogliche Hof- und Nationaltheater in Mannheim.
Das Herzogliche Hoftheater in Meiningen.
Das Stadttheater in Metz.
Das Königliche Hof- und Nationaltheater in München.
Das Prinzregententheater in München.
Das Theater am Gärtnerplatz in München.
Das Deutsche Theater in München.
Das Lortzingtheater in Münster i./W.
Das Großherzogliche Hoftheater in Neu-Strelitz.
Das Stadttheater in Nürnberg.
Das Passionsspiel in Oberammergau.
Das Großherzogliche Hoftheater in Oldenburg.
Das Stadttheater in Posen.
Das Königliche Schauspielhaus in Potsdam.
Das Stadttheater in Regensburg.
Das Stadttheater in Rostock.
Das Fürstliche Theater in Rudolstadt.
Das Großherzogliche Hoftheater in Schwerin i. M.
Das Stadttheater in Stettin.
Das Stadttheater in Stralsund.
Das Stadttheater in Straßburg i./E.

Das Königliche Hoftheater in Stuttgart und das Königliche Wilhelmatheater in Kannstadt

Das Harzer Bergtheater in Thale.

Das Stadttheater in Trier.

Das Stadttheater in Ulm.

Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar.

Das Königliche Theater in Wiesbaden.

Das Stadttheater in Worms.

Das Stadttheater in Würzburg.

Das Stadttheater in Zwickau.



Das Aachener Stadttheater.


rüher, als die meisten anderen größeren rheinischen Städte, wie z. B. Köln, gelangte Aachen zu einem würdigen Musentempel, den 1748—51 der in der rheinischen Kunstgeschichte bestens bekannte Aachener Baumeister Johann Josef Couven schuf. Hier wirkte von den zahlreichen deutschen, französischen und italienischen Künstlergesellschaften, die mit Vorliebe den von vielen gekrönten Häuptern und anderen Fürstlichkeiten besuchten Kurort zum Schauplatz ihrer Tätigkeit machten, am allerverdienstlichsten die Böhmsche Gesellschaft in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts; ihr gebührt das Verdienst, die meisten Mozartschen Opern kurz nach ihrer Entstehung dem fremden und rheinischen Publikum vorgeführt zu haben. Hier gastierten während der Franzosenzeit die französischen Elitetruppen, die für den längeren Aufenthalt Napoleons (1804) und anderer Mitglieder der kaiserlichen Familie nach Aachen befohlen wurden. Hier entzückte auch Angelika Catalani während des Monarchenkongresses (1818) die Kaiser von Österreich, Rußland und König Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Dieses alte Komödienhaus, das zwischen den historisch denkwürdigen Gebäuden des Krönungshauses und der Münsterkirche lag, wurde 1824 außer Benutzung gesetzt, weil es zu klein geworden war. An seiner Stelle erhebt sich jetzt das neue städtische Verwaltungsgebäude als Anbau des Rathauses.

Das alte Aachener Stadttheater galt lange für einen hervorragenden Prachtbau. Sogar der Dichter Matthisson, dessen Auge keinesfalls durch Lokalpatriotismus getrübt war, bezeichnete dasselbe Schauspielhaus in architektonischer Hinsicht als eins der glänzendsten Gebäude, welches mit Recht die Bewunderung des Reisenden auf sich lenke. Er, der vielgereiste, nannte es

ein Prachtgebäude im reinsten antiken Stil, „das selbst in der schönen Kunstperiode des Perikles zu Athen oder Korinth Aufsehen erregt hätte."

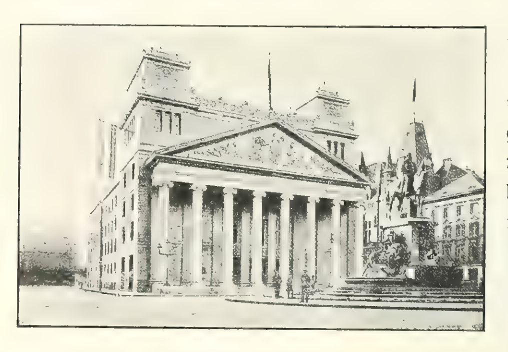
Als Schöpfer des Bauwerkes, für welches der damalige König von Preußen, Friedrich Wilhelm III., als Bauplatz den Platz des ehemaligen Kapuzinerklosters, sowie dessen Garten, hergab, außerdem aber auch eine namhafte Geldsumme als Beitrag schenkte, verdienen Landbauinspektor Cremer, der den Plan entwarf, und der Geh. Oberbaurat Schinkel in Berlin, der einige wichtige Veränderungen des Planes anordnete, rühmliche Erwähnung. Die Ausführung des Entwurfes, die unter Cremers Leitung dem Aachener Bauunternehmer Hansen übertragen wurde, begann im März 1823, und obgleich die Fundamentierung des Gebäudes wegen des unerwartet vorgefundenen Moorgrundes mancherlei Schwierigkeiten verursachte, wurde der Bau doch so energisch betrieben, daß bereits im Mai desselben Jahres das Haus feierlich eröffnet werden konnte.

Jedes Auge freute sich an den leicht und frei emporstrebenden Säulen der Hauptfassade, die einen Portikus von 8 jonischen, 34 Fuß hohen Säulen bildet. Dieser Portikus nahm die ganze Breite des Gebäudes ein und war nach dem Vorbilde des Minervatempels zu Priene gebaut. Im Giebelfelde des Portikus erblickte man, nach einer von Schinkel entworfenen allegorischen Zeichnung, einen beflügelten Genius, der den ihm zu beiden Seiten sitzenden Musen, Melpomene und Thalia, Weihekränze reichte. Darunter befand sich auf dem Fries die Inschrift: „Musagetae Heliconiadumque Choro." Die Baukosten des Theaters gibt Cremer in seinen „Nachrichten vom neuen Schauspielhause zu Aachen" mit Ausschluß der Kosten des aus den städtischen Forsten genommenen Bauholzes auf 95000 Taler an, wobei spätere, durch die Umarbeitung der Maschinerie bedingte Unkosten nicht mit inbegriffen sind.

Am 6. Dezember 1824 verfügte die Königl. Regierung die Errichtung einer eigenen Verwaltungskommission für das Aachener Bühnenwesen unter dem Namen einer „Theater-Intendanz". Diese Kommission wurde von der Kommunalbehörde gewählt und bestand ursprünglich aus 9 Mitgliedern. Sie entsprach ungefähr dem heutigen Theater-Ausschuß, nur waren ihre Befugnisse noch bedeutend ausgedehntere; lag ihr doch sogar die Prüfung und

Feststellung des Repertoirs, die Entscheidung über die Zulässigkeit neuer Stücke und die Aufsicht über Rollenverteilung und Gastspiele ob.

In vieler Hinsicht war die Tätigkeit dieser Aufsichtsbehörde von heilsamen Folgen für das Aachener Bühnenwesen*). Andererseits trat sie aber natürlich nicht selten in Gegensatz zu den Wünschen und Absichten der jeweiligen privaten Theaterunternehmer, weil diese auf eigene Kosten und Gefahr arbeiteten und deshalb das geschäftliche Prinzip in den Vordergrund stellen mußten. Die Bemühungen der Theaterbehörde waren zunächst vor allem darauf gerichtet, tüchtige Künstler für den neu erbauten Musentempel heranzuziehen und dem Publikum den Genuß theatralischer Darstellungen außer im Sommer mindestens noch für einen Teil des Winters zu sichern. Auf Wintervorstellungen hatte nämlich Aachen bis dahin verzichten müssen, weil es sich insofern in abhängiger Stellung von den Nachbarstädten Köln und Düsseldorf befunden hatte, als es auf die dortigen Truppen angewiesen war und diese nur während des Sommers herüberkamen. Während der letzten Jahre hatte der Schauspieldirektor Ringelhardt aus Köln mit seiner Gesellschaft Aachen während des Sommers besucht, und man war mit den Leistungen seiner Gesellschaft sehr zufrieden gewesen. Da dieser sich bereit erklärte, neben den gewöhnlichen Sommerabonnements auch zwei Winterabonnements einzurichten, wurde ihm die Theaterkonzession für das Jahr 1825/26 erteilt.



Stadttheater in Aachen.

*) Vergl. Dr. Arndt, Theateralmanach.

Von Ringelhardt wurde nun am 25. Mai 1825 das Schauspielhaus mit einem Prolog von J. B. Rousseau, gesprochen von Frau Schmidt, und der Oper Jessonda von Spohr, feierlich eröffnet. Die Vorstellungen folgten sich sodann mit nur einer etwa 8tägigen Unterbrechung, welche durch die an den beiden Pfingsttagen im Theater stattfindenden Aufführungen des niederrheinischen Musikfestes verursacht wurde, bis zum 7. September unausgesetzt.

Das Glück begünstigte Ringelhardt in dieser Periode mehr als in irgend einer der vorhergehenden. Mit den Bewohnern Aachens, die der Reiz der Neuheit in ihrem neuen prächtigen Musentempel lockte, strömte eine Menge Fremder, angezogen von der Saison, vom Musikfest und der Heiligtumsfahrt, den Vorstellungen zu, und Ringelhardt wußte diese außerordentlichen Umstände gut zu benutzen.

Man muß aber auch Ringelhardts Verdiensten und Bemühungen als Theaterdirektor Gerechtigkeit widerfahren lassen, denn das Repertoir jener Periode gehörte zu den auserlesensten, was je eine Provinzialbühne — bis auf die neueste Zeit — in so kurzer Zeit dem Publikum geboten hat. Es wurden gegeben: Titus, Die Entführung aus dem Serail, Die Zauberflöte, Don Juan, Die Schweizerfamilie, Freischütz, Der Wasserträger, Die Vestalin, Tankred, Oberon, Donauweibchen, Der Dorfbarbier, Der neue Gutsherr, Das Geheimnis; als Novitäten gingen in Szene: Jessonda von Spohr, Der Schnee und Leokadia von Auber, Elisene, Prinzessin von Bulgarien von Rösler, Das Wunderglöckchen von Herold, Abu-Hassan von C. M. von Weber, sowie die Vaudevilles: Die Wiener in Berlin und Sieben Mädchen in Uniform. Im Schauspiel finden wir neben Shakespeares König Lear, Macbeth und Romeo und Julia in Schlegels Übersetzung und von Klingemann für die Bühne bearbeitet, Grillparzers Sappho, Schillers Braut von Messina, Maria Stuart und Tell, Körners Zriny, heute vom Spielzettel völlig verschwundene Stücke, wie z. B. die Pilgerin, Die Flucht nach Kenilworth, Witwer und Witwe, Die Qualgeister, Das Vogelschießen, Die Brandschatzung, Die Tochter Pharaos, Rochus, Pumpernickel u. s. w.

Zur Ausführung des Spielplans stand Ringelhardt eine Gesellschaft zu Gebote, die viele fähige und brauchbare Solo-Mitglieder enthielt. Die

Oper besaß in den Damen Jost (Primadonna), Rochow und Frl. Nathan (Soubrette) drei beliebte Sängerinnen. Für erste Tenorpartien war durch die Herren Ullrich und Rochow sehr gut gesorgt; erste seriöse Baßpartien und Baßbuffos vertrat Herr Meixner. Zweite Tenorpartien und Aushilfsrollen in der Oper sang Herr Lortzing d. J., zweite Baßpartien Herr Schäfer, Tenorbuffos Herr A. Schmidt. Nicht so hervorragend waren Chor und Orchester als Gesamtheit, obgleich sich auch hier unter beiden eine Reihe von tüchtigen Kräften befand. Im Schauspiel zeichnete sich Frau Lortzing d. J. als Sentimentale vorteilhaft aus; Frau Schmidt, die sich in der deutschen Bühnenwelt schon unter dem Namen Burrmeister bekannt gemacht hatte, spielte Anstandsdamen und tragische Mütter; Charakterspieler waren Paulmann und Jost, Kramer jugendlicher Held; Ringelhardt selbst spielte ebenso wie Meixner Väterrollen.



Die alten Spielkameraden.
(Act 1 Scene 1)
Böller *(in Weimar Herr Lortzing)*
Sehr wohl! soll ich noch den dritten Schuß nachbringen?

Der Direktor sorgte für eine sehr anständige Ausstattung; die Garderobe durfte für eine Provinzbühne geradezu glänzend genannt werden. Störend bei den Aufführungen wirkte nur das mangelhafte Maschinenwesen der Bühne, das namentlich für die Opern in keiner Weise ausreichte.

Als gastierende Künstler traten in dieser ersten Periode der Ringelhardtschen Direktion der erste Tenorist des Stuttgarter Hoftheaters Hambuch und die berühmte Tragödin, die Kaiserl. Königl. Hofschauspielerin Sophie Schröder aus Wien auf. Während Hambuchs Tamino, Max und Don Juan nur mit geteiltem Beifall aufgenommen wurden, riß die Schröder als Phädra, Sappho und Elvira (in Müllners Schuld) das Publikum gewaltig mit sich fort.



Ernst Raupach

Am 6. September 1825 schloß Ringelhardt die Sommervorstellungen und kehrte nach Köln zurück. Kurz danach kam die Lütticher französische Schauspielergesellschaft unter der Direktion St. Victors nach Aachen. Diese spielte am 14. September Le rossignol von Brun, ferner Le nouveau seigneur de village von Boieldieu und Le secrétaire et le cuisinier von Scribe, am 15. Jean de Paris, Le petit tambour und La mansarde des artistes von Scribe, am 16. Le Barbier de Séville von Rossini und La visite à Bedlam von Scribe. Die Quantität der Stücke sollte hier ersetzen, was der Qualität der Gesellschaft, die mit der Ringelhardtschen auf keine Weise zu vergleichen war, abging.

Vom 17. September bis gegen Ende des Jahres 1825 blieben die Pforten des Stadttheaters geschlossen. Am 26. Dezember begann Ringelhardt die beiden Winterabonnements, zu denen er verpflichtet war, mit Rossinis „Othello" und schloß die Vorstellungen am 2. Februar 1826 mit einem heute vom Repertoir verschwundenen Drama von Auffenberg „Viola". Das Repertoir dieser beiden Abonnements enthielt eine Anzahl bereits durch frühere Aufführungen bekannter Stücke. Neu waren die Opern

„Othello" und „Die Italienerin in Algier" von Rossini, ferner die Dramen „Isidor und Olga" von Raupach, „van Dycks Landleben" von Fr. Kind und die Lustspiele „Meister Martin, der Küffner", von Holbein, „Das öffentliche Geheimnis" nach Calderon von Lembert, „Die Onkelei" von Müllner und „Vielliebchen" von Lebrun. Außerdem brachte die Direktion „Die Fee aus Frankreich oder der rosenfarbene Geist", komisches Zauberspiel mit Gesang in 4 Akten von Meisl, Musik von Drechsler und Harlekin als Apothekerjunge, italienische Pantomime mit Tänzen und Evolutionen von Beauval. Die Wiener Burleske, die auf anderen deutschen Bühnen Erfolg gehabt hatte, war erfolglos, und zwar nicht zum mindesten deshalb, weil die Wirkung dieses Zauberstücks von einer gut eingerichteten Maschinerie abhängig war, über welche die Aachener Bühne damals nicht verfügte. Einer nicht viel besseren Aufnahme erfreute sich die italienische Pantomime, da es an dem dazu nötigen Ballettpersonal gebrach.

Die Vorstellungen bei den Winterabonnements fanden von seiten des Aachener Publikums eine bei weitem geringere Unterstützung und Teilnahme als die des vorhergegangenen Sommers. Es hatte dies seinen Grund weder in verminderter Schaulust noch in Übersättigung des Publikums; vielmehr muß in der Handelskrisis, die Europa damals erschütterte, die Ursache dieser auffälligen Erscheinung gesucht werden. Außerdem bot aber auch das Schauspielhaus wegen seiner mangelhaften Heizapparate keinen hinlänglichen Schutz gegen die grimme Kälte dieses Winters, ein Umstand, der viele Leute vom Besuch des Theaters abhielt.

Trotz dieser schlechten Wintersaison kam Ringelhardt aber um die Konzession für 1826/27 ein und erhielt sie auch, weil seine Gesellschaft zweifellos noch immer die beste der ganzen Rheingegend war. Überdies verhieß er eine Reorganisation derselben, wobei besonders auf befriedigende Ausfüllung der beim Opernpersonal vorhandenen Lücken Bedacht genommen werden sollte. Angesichts der Vorteile, die die Direktion des Aachener Schauspielhauses bot, verschärfte die Theaterintendanz aber auch die Bedingungen. Er sollte sich zu einer Abgabe von 6 Prozent der Bruttoeinnahme für den städtischen Armenfonds verstehen, die Gehaltszahlung für einen städtischen Maschinisten, der dem mangelhaften Zustande des Maschinen-

weiters abhelfen sollte und eine Abgabe für den städtischen Musikdirektor übernehmen, sowie die Verpflichtung eingehen, statt der vorjährigen zwei Winterabonnements deren drei im Laufe des Winters zu geben.



Schiller
[illegible]

Die hierüber von der Intendanz mit Ringelhardt gepflogenen Verhandlungen kamen erst im Mai zum förmlichen Abschluß.

Mit erneuten Kräften begann der Direktor am 20. Mai die Sommerspielzeit des Jahres 1826. Beim Opernpersonal waren an Stelle der in-

zwischen ausgeschiedenen Rochowschen und Jostschen Ehepaare Frl. Köck und die Herren Leonhard und Marder, sämtlich vom Würzburger Theater, getreten. Diese und einige weiteren neu engagierten Kräfte vereinigten sich mit dem alten Stamm zu einem Opernensemble, welcher das vorjährige bei weitem übertraf. Auch das Chorpersonal war verstärkt und hatte durch das Engagement des tüchtigen Chordirektors Stark bedeutend gewonnen, nur das Orchester kränkelte immer noch an der schläfrigen Leitung des Herrn von Weber. Aber auch dieser ging Ende August ab und wurde durch Herrn Woiwoda ersetzt.

Die meisten Stücke des Repertoirs sind heute vergessen; erhalten haben sich nur: Der Barbier von Sevilla, Hochzeit des Figaro, Don Juan, Die Zauberflöte, Freischütz, Johann von Paris, Vestalin; ferner im Schauspiel, Faust, Die Räuber, Fiesco, Maria Stuart, Emilia Galotti, Preciosa, Käthchen von Heilbronn und Minna von Barnhelm. Von den Opernvorstellungen dieser Periode fand Spontinis Ferdinand Cortez den meisten Beifall; die erste Aufführung desselben fand zur Feier des Geburtstages des Königs am 3. August statt.

Obgleich Ringelhardt sich über den spärlichen Besuch des Theaters in dieser Periode und über den dadurch erlittenen Verlust beklagte, beabsichtigte er dennoch, den fünf bereits gegebenen, noch ein sechstes Abonnement anzuschließen, als er in einen Konflikt mit der Theaterintendanz geriet, der ihn zu einer vollständigen Sinnesänderung veranlaßte.

Unter den Stücken, die er sämtlich der Intendanz zur Begutachtung vorlegen mußte, befand sich das Drama von Kotzebue, Die Kreuzfahrer, welches am 4. September aufgeführt werden sollte. Am Abend vorher verbot die Intendanz die Aufführung dieses Stückes. Ringelhardt widersetzte sich unter dem Vorwand, er könne wegen der Kürze der Zeit keine andere Vorstellung als die angekündigte herausbringen, worauf sich die Intendanz kraft des ihr zustehenden Rechts veranlaßt sah, das Theater an diesem Abend, dem 4. September, zu schließen. Im Publikum war das Gerücht verbreitet, mißverstandene Religiosität habe hier die Aufführung dieses Stückes — das seit dem Erscheinen auf allen Bühnen des katholischen und protestantischen Deutschlands häufig gegeben und nicht einmal von der

bekanntlich seitens der strengen österreichischen Theaterzensur untersagt worden war — als eine rechtgläubigen Christen anstößige Entwürdigung gewisser kirchlicher Personen, Institutionen und Gebräuche hintertrieben. Da die Intendanz aber aus lauter aufgeklärten, vorurteilsfreien Männern zusammengesetzt war, ist die Berechtigung dieses Gerüchtes kaum anzuerkennen; man muß vielmehr annehmen, daß die Wertlosigkeit des fraglichen Stückes das Verbot desselben veranlaßt hatte.



Wie dem übrigens auch gewesen sei, jedenfalls betrachtete Ringelhardt dieses Verbot als einen Akt der Willkür, wiewohl die Intendanz nur ein Recht geübt hatte, das ihr der Vertrag mit dem Theaterunternehmer ausdrücklich einräumte; er gab am 6. September die letzte Abonnementsvorstellung, am 7. September ein Benefiz für den städtischen Theaterfonds, zu dem er verpflichtet war, und verließ sodann mit seiner Gesellschaft ungesäumt Aachen.

Zu jeder andern Zeit würde sich Ringelhardt gefügiger gegen die Wünsche der Intendanz gezeigt haben. Jetzt aber, wo die einträglichen Sommervorstellungen beendet waren und er nur noch die drückende Verpflichtung der 31 Winterabonnements zu erfüllen hatte, bot ihm das Vorgehen der Intendanz einen willkommenen Vorwand, sich dieser Verpflichtung zu entziehen. In Köln hatte man nämlich nichts dagegen einzuwenden gehabt, daß er im Sommer in Aachen spielte; man hätte es aber übel vermerkt, daß er Köln auch im vergangenen Winter, wenn auch nur auf kurze Zeit, zu Gunsten Aachens den Genuß theatralischer Vergnügen entzogen hatte. Wenn er also auch in diesem Winter nach Aachen ging, so mutete er dadurch nicht nur erneut sich ein großes materielles Opfer zu, sondern

stellte auch die Geduld Kölns zum zweiten Male auf eine gefährliche Probe. Da er sich dieser Sachlage schon beim Abschluß des Vertrages mit Aachen vollständig bewußt gewesen sein mußte, ist die Annahme berechtigt, daß er sich vorgenommen hatte, diese Abmachung nur soweit zu halten, als es sein Vorteil erheischte.

So ließ er denn, kaum in Köln angekommen, einen Prospekt verteilen, demzufolge er 8 Winterabonnements, jedes zu 16 Vorstellungen verhieß, die er hintereinander zu geben beabsichtige. Mit der Aachener Intendanz, die davon Nachricht erhielt, und welche ihn zur Erfüllung seiner Verbindlichkeit aufforderte, spielte er sein zweideutiges Spiel weiter. In einer Zuschrift vom 14. Oktober gab er seinem Befremden darüber Ausdruck, wie man glauben könne, er wolle seine Verträge nicht erfüllen und setzte den Anfang der Wintervorstellungen in Aachen auf den 1. oder 3. Dezember fest. Da er aber nicht die geringsten Anstalten traf, die für Köln zugesagten Vorstellungen im Hinblick auf die Spielzeit in Aachen abzuändern, forderte ihn die Intendanz zu einer Erklärung auf, worauf er ein Repertoir einsandte, das in der Zusammenstellung fast ausschließlich minderwertiger Stücke nur eine Verhöhnung der Behörde und des Publikums bedeuten konnte.

Die Intendanz wies das Repertoir mit Unwillen zurück und verlangte ein anderes, den Anforderungen des Aachener Publikums entsprechendes, worauf dann Ringelhardt rücksichtslos erklärte, er könne in Aachen überhaupt nicht spielen lassen.

Die Königliche Regierung wandte sich nunmehr mit dem Gesuch, den Theaterunternehmer zur Erfüllung seiner Verbindlichkeiten anzuhalten, an den Oberpräsidenten von Ingersleben, aber auch die Vorstellungen des Oberpräsidiums, das mit Entziehung der ihm für die Rheinprovinz verliehenen Konzession drohte, vermochten ihn nicht zu seiner Pflicht zurückzuführen.

Da der eigentliche Zweck der Aachener Intendanz, dem Publikum den Genuß theatralischer Darstellungen für den laufenden Winter zu bereiten, nun aber wegen vorgerückter Jahreszeit doch nicht mehr zu erreichen war, glaubten die Repräsentanten der Stadt von der gerichtlichen Verfolgung Ringelhardts absehen zu müssen.





Auf diese Weise entzog sich Ringelhardt seinen Kontraktsverbindlichkeiten und zerriß somit gewaltsam ein Band, das ihn vier Jahre hindurch an Aachen geknüpft und so wesentliche Vorteile ihm gewährt hatte. Aber die vergeltende Nemesis rächte den Treubruch. Aus ihm erblühte in der Verkettung der Begebenheiten Aachens ständiges Theaterpersonal, und mit diesem ein neuer Schauspielverein in der Rheinprovinz, der auf die Direktorialexistenz Ringelhardts in mancher Beziehung vernichtend einwirkte.



Charlotte Birch-Pfeiffer

Bevor nun die Intendanz zur anderweitigen Verleihung der erledigten Theaterkonzession Anstalten traf, suchte sie zuvörderst das zu beseitigen, was sich erfahrungsgemäß als drückend für den Unternehmer und folglich hemmend für das Gedeihen des Theaters herausgestellt hatte. Auf ihren Antrag genehmigte der Gemeinderat am 10. Januar die Abschaffung der Abgabe für die Armen in Höhe von 6 Prozent der Bruttoeinnahme. Ferner wurde die Hälfte des Gehalts für den Maschinisten aufs städtische Budget übernommen, mit dem Vorbehalt, daß der künftige Unternehmer zu zwei Vorstellungen zum Besten der Armen, eine jede mit 200 Taler garantiert und, statt der bisher gegebenen 2 Vorstellungen zu Gunsten des städtischen Theaterfonds, zu deren 3, eine jede ebenfalls mit 200 Taler garantiert, verpflichtet werden sollte. Hierdurch wurde der Armenfonds entschädigt, und die der Stadtkasse überwiesene Gehaltshälfte des Maschinisten gedeckt, ohne daß der Kasse des Unternehmers direkt eine bedeutende Summe entzogen wurde.

Darauf eröffnete die Intendanz am 1. Februar mittelst Bekanntmachung eine Konkurrenz zur Übernahme des Aachener Theaters. Es war natürlich, daß dem Kandidaten, welcher ein neues, geräumiges, mit aller

inneren Einrichtungen wohlversehenes Schauspielhaus gegen sehr annehmbare Bedingungen dem Unternehmer zur Verfügung stellte, viele Bewerber anlockte. Es meldeten sich die Schauspieldirektoren: Derossi-Wolff zu Düsseldorf, Schulz zu Koblenz, Quandt zu Wetzlar, Hausen zu Trier, Bornschein zu Altenburg; ferner der bekannte Graf Hahn, A. Korn in Altona, Jermann, Regisseur des Königsberger Theaters, Bethmann, pensionierter Hofschauspieler und ehemaliger Direktor der Königstädter Bühne in Berlin und auch Ringelhardt. Von den genannten Konkurrenten verdienten nur Bethmann und Derossi-Wolff nähere Berücksichtigung, denn die übrigen Herren waren der Intendanz entweder garnicht oder nur als Leiter wandernder Thepiskarren bekannt. Mit Ringelhardt konnten die Behörden ohne Hintenansetzung ihrer eigenen Würde, sowie der des Publikums, und ohne dadurch den Kontraktbruch gewissermassen stillschweigend zu sanktionieren, füglich in keine neue Verbindung treten.



Direktor Bethmann.

Bethmann hatte eine Reihe von Anträgen gestellt, die an sich sehr berechtigt waren, deren Ausführung aber zeitraubende Vorrichtungen erfordert hätte. Da nun aber die Zeit drängte, so erteilte die Theaterbehörde nicht ihm, sondern dem Unternehmer Derossi-Wolff aus Düsseldorf die Konzession für das Jahr 1827.

Vom Jahre 1828 an trat das Theater vollständig in den Mittelpunkt der städtischen Interessen, man versprach sich sehr viel von Bethmann, den man in diesem Jahre vor allen anderen Bewerbern bevorzugt hatte. Bethmann war ein kunstsinniger, in Theaterkreisen angesehener Mann, und es gelang ihm infolge des günstigen Umstandes, daß sich in Magdeburg und Wien zwei Theater auflösten, im Opernfach ausgezeichnete Kräfte zu

gewinnen. Außerdem war die Gesellschaft Bethmanns mit der Verpflichtung engagiert, das ganze Jahr hindurch in Aachen zu spielen.

Leider aber war Bethmann mit einer großen Schuldenlast nach Aachen gekommen und hatte für die notwendigen Anschaffungen von der Stadt gleich 5000 Taler geliehen, welche er während einer 10jährigen Kontraktszeit zurückzahlen wollte; auch Privatpersonen verschonte er nicht mit Anleihen. Obgleich ihm so eine Reihe von Verpflichtungen an Aachen ketteten, konnte sein hochfliegender Geist sich nicht mit der Aachener Tätigkeit genügen lassen, vielmehr suchte er mit seinen Kunstideen Deutschland zu umspannen. Als erste Frucht seiner vielen und weiten Reisen ergab sich die Idee, „Aachen mit Leipzig theatralisch zu verbinden". Es spricht für die Güte der von Bethmann engagierten Truppe, daß der Leipziger Magistrat gerne auf den Gedanken einging. Für Aachen konnte die Ausführung desselben nur Verluste nach sich ziehen, und so entschloß man sich, Bethmann den Kredit zu kündigen. Damit scheiterte der Direktor schon nach einigen Monaten seiner Tätigkeit — und auch sein Plan. Die Truppe blieb der Stadt mit einigen Ausnahmen erhalten, und der bisherige Opernregisseur Röckel wurde Direktor.

Dafür, daß sich Bethmann in Aachen ganz gut hätte stehen können, dienen die folgenden Angaben als Beweis. Die Preise der Plätze waren damals: Balkon- und Parterrelogen 20 Sgr., Sperrsitz 20 Sgr., Parkett 15 Sgr., Zweiter Rang 10 Sgr., Parterre 10 Sgr., Amphitheater 5 Sgr., Galerie 3 Sgr.

Bedenkt man, daß die meisten Logen zu 12 Sgr. für den Platz in den Händen der Abonnenten waren, so bedeutet die Kasseneinnahme, die Bethmann während 3 Monate für jede Vorstellung durchschnittlich im Betrage von 140 Talern erzielt hatte, ein durchaus befriedigendes Ergebnis. Unter Berücksichtigung des damals gegen jetzt etwa dreimal höheren Geldwertes, kann man den Ertrag unbedenklich wenigstens mit zwei multiplizieren, um einen Maßstab für die heutigen Verhältnisse zu erhalten. Ihr entsprache demnach heutzutage eine durchschnittliche Kasseneinnahme von [illegible] Mark.

Während der Direktion Röckel hielten die zufriedenstellenden finanziellen Ergebnisse an. Am Schlusse des ersten Jahres, im Frühling 1829, mußte

Direktor Röckel, obgleich er die Notwendigkeit einer kleinen Erhöhung der Abonnementspreise zu erweisen suchte, das befriedigende Resultat seiner Einnahmen zugestehen. Aachen aber hatte zum ersten Male, was es seinem Rufe als Badestadt schuldig zu sein glaubte, eine zehnmonatliche andauernde Spielzeit gleich den größten Hoftheatern erlebt. Diesem großen Theaterinteresse, das sich in der Aachener Bürgerschaft kund tat, entsprach die Teilnahme der Presse. Nicht nur widmeten die politischen Zeitungen, die früher nur gelegentlich eine Vorstellung besprachen, den Aufführungen ausführliche Rezensionen, sondern es entstanden sogar besondere Theaterblätter. Ob diese allerdings in der Folge den Interessen des Theaters gefrommt haben, ist eine andere Frage.

Aus dem männlichen Opernpersonal ragten damals besonders hervor: der Tenorist Schuster und nach dessen Abgang J. Miller, als Sänger und Komponist bekannt, daneben Hoffmann und der Baritonist Fritze; außerdem gewann der Tenorbuffo Wieser die besondere Gunst des Publikums. Als aber diese ausgezeichneten Kräfte, meist nach mehrjähriger Wirksamkeit, Aachen verließen und durch minderwertige ersetzt wurden, erlahmte leider das Interesse des Publikums, trotzdem zur künstlerischen Abrundung der Opernaufführungen ein ständiges Ballett unterhalten wurde.

Ganz besonders seien aus dieser interessanten, an Kunstgenüssen reichen Zeit nur noch zwei Ereignisse hervorgehoben: Die Beziehungen der berühmten Henriette Sontag und ihrer Familie zu Aachen und das Gastspiel der Aachener Operngesellschaft an der Kgl. italienischen Oper zu Paris im Jahre 1829 und 1830.

Vom Jahre 1828–1830 finden wir die Mutter Henriette Sontags mit einer nur kleinen Unterbrechung im Schauspiele für das Fach der Anstandsdamen engagiert, im Winter 1829–1830 auch die jüngere Schwester Nina, die später den Schleier nahm, in Soubrettenrollen beschäftigt. Henriette selbst absolvierte im Frühjahr 1829 ein längeres Gastspiel in Aachen, bei welcher Gelegenheit die Schaulustigen aus der ganzen Rheinprovinz und den Niederlanden zusammenströmten. Im Jahre darauf kehrte sie wieder nach Aachen zurück, gab aber mit Rücksicht auf die hohe Stellung ihres Gemahls, des Grafen Rossi, nur mehr Konzerte im Theater.

Gleich an das Gastspiel des Jahres 1829 schloß sich zeitlich eine Kunstreise der durch den berühmten Tenoristen Haitzinger-Karlsruhe verstärkten Aachener Oper nach Paris, wo unter großer Teilnahme des Hofes der Freischütz und die Zauberflöte in wiederholten Aufführungen gegeben und Beethovens Fidelio den Parisern zum allerersten Male dargeboten wurde. Der große künstlerische und finanzielle Erfolg des Jahres 1829 veranlaßte die Aachener Direktion im folgenden Jahre zu einer zweiten Gastspielreise, an der neben den Aachener Sängern, die die Gunst der Pariser bereits erworben hatten, vor allem Frau Fischer als Fidelio und Agathe, wiederum auswärtige Künstler teilnahmen: Haitzinger mit Frau, dem späteren Stern der Wiener Hofburg, und Wilhelmine Schroeder-Devrient. So groß der künstlerische Erfolg war, blieb doch der finanzielle unter den Schatten, die die kurz darauf folgende französische Julirevolution vorauswarf, hinter dem vorjährigen erheblich zurück. Von 1831 an ist für die Aachener Theatergeschichte wenig Material vorhanden. Nur so viel sei angeführt, daß sich unter den politischen und sozialen Stürmen der Folgezeit die zehnmonatliche Spielzeit von Oper und Schauspiel zugleich nicht aufrecht halten ließ, weshalb man im Sommer Opern und im Winter Schauspiele gab. Letztere Einrichtung blieb bis zum Ende der 50er Jahre. Da aber unterdes ein zweites privates, das Bonart-Theater, als Kurtheater sich aufgetan hatte, und zwar zuerst nur für den Sommer, dann für das ganze Jahr, so wurde seitdem die Spielzeit des Stadttheaters für Oper und Schauspiel zugleich auf eine sechsmonatliche Wintersaison beschränkt. Die letzten Direktoren waren:



Wilhelmine Schröder-Devrient

Rahn, vorher in Barmen, Ernst, der vorher das Kölner Stadttheater mit großem Erfolge geleitet, in Berlin aber schlechte Geschäfte gemacht hatte, seit 5 Jahren Paul Schroetter, früher in Zürich. Rahn und Ernst, der in seiner Gattin eine treue Stütze in allen Regieangelegenheiten während seiner siebenjährigen Aachener Wirksamkeit hatte, verlegten sich am eifrigsten auf das klassische Drama, hatten aber auch in der Oper hervorragende Kräfte, so die Tenoristen Karl Burrian, Dr. Briesemeister, die Baritonisten Hermann Gura, den Sohn des bekannten Münchener Sängers, E. Kroupa und andere. Schroetter pflegte, mit Rücksicht auf die bekannte Vorliebe des Aachener Publikums für Musik, am eifrigsten die Oper, betrieb aber kein Starsystem, sondern hielt mehr auf wohlgeschultes, harmonisches Ensemble.

Das Aachener Theatergebäude selbst war bis Sommer 1900 noch in seiner ursprünglichen Form erhalten worden; nur die Bühne wurde im Jahre 1893 umgebaut und den neueren Anforderungen entsprechend eingerichtet.

Im Herbst des Jahres 1900 wurde das Theater unter der Direktion Paul Schroetters auf längere Zeit geschlossen; ein völliger Umbau des Gebäudes hat nach den Plänen und unter Leitung der Berliner Baufirma Seeling stattgefunden, sodaß fortan das Aachener Stadttheater in baulicher und künstlerischer Hinsicht sich den besseren Theatern Deutschlands an die Seite stellen kann.



Das Altenburger Hoftheater.



ie erste urkundlich nachgewiesene dramatische Aufführung fand in Altenburg im Jahre 1474 statt, in welchem eine Woche vor oder zwei Wochen nach dem Osterfest, vermutlich von Schülern seiner Meistersingerzunft, auf einem auf dem Marktplatz errichteten Brettergerüst „Das Leiden Christi" vorgeführt wurde. Auch hier bildete also, wie überhaupt fast überall in Deutschland, das geistliche Schauspiel, die sogenannten Mysterien, den Anfang der Schauspielkunst. In den Jahren 1654, 1662, 1667, 1702 und 1708 führten bald Schüler, bald Hofleute, je nach Umständen, in Schulen, dem Rathause oder Schloß Komödien auf.

Eine feste Bühne wurde in Altenburg erst 1708, und zwar in einem Raume des Rathauses, welcher früher zur Aufbewahrung von Hopfen gedient hatte, gegründet. Zur Eröffnung dieses „Altenburger Schauplatzes" wurde am 15. Februar die „Tragödie vom Marschall von Biron", verfaßt von Direktor Wenzel, gespielt. In der Einladung Wenzels heißt es: „daß man nicht etwa eine liederlichen und heidnischen Unflätereien gewidmete Bühne eröffne, sondern der Jüngling solle öffentlichen Anstand und lebendige Aktion erhalten, sein Gedächtnis verbessern und eine unzeitige Furcht in eine freudige Freimütigkeit setzen."

Das letzte Schauspiel, welches 1723 – zum 47. Geburtsfeste des Herzogs Friedrich – von Schülern auf dem „Altenburgischen Rathaustheater" aufgeführt wurde, war „Prinz Justarchus als ein Überwinder des Lasters".

Seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kamen öfters wandernde Gesellschaften, wie die Koberweinsche, Ilgnersche und Hubertsche, nach Altenburg und spielten auf der Rathausbühne.

Im Jahre 1775 ließ Herzog Ernst II. von Gotha, dem damals Altenburg gehörte, das im Schloßgarten gelegene Ballhaus gänzlich zum Theater umbauen und brachte, wenn er zur Tagung des Landtages nach Altenburg reiste, seine Seilersche Hofschauspieler-Gesellschaft mit. Diese Epoche des Theaterlebens ist nicht nur deshalb interessant, weil in ihr verschiedene neue Stücke, wie die Melodramen „Ariadne auf Naxos“ und „Medea“ von Gotter, zuerst gegeben wurden, sondern weil auch mehrere der berühmtesten Schauspieler damaliger Zeit, wie Ekhof, Beck, Beil, Böck, Iffland, sowie die Damen Brandis, Seiler und Händel-Schütz hier auftraten.

Da indessen dieses Theater nur Hoftheater war und Herzog Ernst II. bald seine Vorliebe für die dramatische Kunst verlor, wurde eine andere Bühne nötig und 1785 eine Scheune in der Vorstadt in eine solche umgewandelt, wo nun die Medoxsche Gesellschaft spielte. Aber schon im nächsten Jahre wurde ein Theater in der Pauritzergasse gebaut (Frankens Theater genannt), in welchem von 1788—1790 die Weimarsche Hofschauspielergesellschaft (Bellamo) jedes Jahr mit guten Kräften spielte.

1792—1797 gab die Secondasche Gesellschaft abwechselnd in Altenburg und in Leipzig Vorstellungen, 1795 wiederum die Medoxsche Gesellschaft hier und in Gera, 1796 die Thomalsche Gesellschaft, auch trat zuweilen die Nuthsche Kindertruppe auf. 1796 ging das Theater an den Gasthofbesitzer zur „Stadt Gotha“, Voigt, über und erhielt nun den Namen „Voigtsches Theater“.

In den Jahren 1798—1799 gab die wandernde gute Krüger-Biankische Gesellschaft Opern, Balletts und Dramen, dann übernahm im Jahre 1800 Witter und 1804 Lange die Direktion; 1806 spielte Nitschke, 1808 die Leichsche Gesellschaft, sodann außer mehreren ganz unbedeutenden die Nuthsche, Güntersche und Leutnersche Truppe.

In den Kriegsjahren 1812/13 fielen die Vorstellungen aus, da ein Teil des Hauses als Lazarett diente, 1818 jedoch, als die Gesellschaft der Madame Walter nach Altenburg kam, erwachte ein erneutes großes Interesse für das Theater, das Haus in der Pauritzergasse wurde neu hergerichtet, und die Gesellschaft spielte in demselben bis 1820.

Im Jahre 1842 wurde das Gebäude baufällig, und es ward nunmehr das Schauspielhaus im Schloßgarten wieder hergerichtet. Hier wurde

von 18[illegible] bis 18[illegible] gespielt, und als auch dieses Bühnenhaus so altersschwach geworden war, daß man es verlassen mußte, schlug das Theater seine Heimstätte in mehreren Gasthäusern auf. Von 1820 bis zur Eröffnung des neuen Herzoglichen Hoftheaters, 1871, gaben wandernde Gesellschaften unter einer großen Reihe Direktoren, zum Teil mehrere Wintermonate hindurch, zum Teil halbe Jahre in Altenburg Vorstellungen. Auch in dieser Periode fehlte es nicht an ausgezeichneten Künstlern, welche hier auftraten, oder sich für größere Bühnen vorbereiteten, so Opitz, **Weidner, Obermeyer,** E. Devrient, Helbig, Pleck, Kanter, Benz, **Karoline Bauer u. a. m.**



[illegible] Devrient

Als ein erfreuliches Zeichen für das rege Interesse, welches in Altenburg von jeher für die dramatische Kunst geherrscht hat, darf es erwähnt werden — und soll hier nicht unerwähnt bleiben —, daß sich in der Zeit, in der kein stehendes Theater vorhanden war, unter der Ägide des Postmeisters und Postrats Hager eine gesellige Vereinigung der angesehensten Bürger- und Beamtenfamilien, das sogenannte „Familientheater", gebildet hatte, von deren Mitgliedern ältere Schau- und Lustspiele, ja sogar Opern aufgeführt wurden.

Diese Aufführungen fanden statt vom 10. Dezember 1822 bis 11. April 1825 im Gasthaus zur „Stadt Gotha" und vom 11. Dezember 1825 bis 31. Dezember 1833 im Hause des Postrats Hager.

Als sich die Familientheater-Gesellschaft im Jahre 18[illegible] aufgelöst hatte, veranstaltete Postrat Hager noch mehrmals Aufführungen von Opern, Sing- und Lustspielen in seiner Wohnung.

Nachdem im Dezember des Jahres 18[illegible] das Familientheater wieder erneut ins Leben gerufen wurde, fanden die Aufführungen — an denen sich

nun auch mehrere Offiziere regelmäßig beteiligten — in der Zeit vom Oktober bis Mai, gewöhnlich einmal monatlich, und zwar bis zum Jahre 1850 im Gasthof zum „Preußischen Hofe" (sonst „Hirsch"), und vom Oktober 1850 bis 3. April 1857 im Kasino statt. Das Zusammenspiel und die Leistungen einzelner Mitglieder sollen oft nahezu künstlerisch vollendet gewesen sein; die Vorstellungen wurden öfters durch den Besuch der Herzoglichen Familie und deren Gäste geehrt.



Herzogliches Hoftheater.

Wie aus vorstehendem ersichtlich, hat das Theaterwesen in Altenburg im Laufe der letzten 4 Jahrhunderte bedeutende Wandlungen durchlaufen, bis durch die Munificenz Seiner Hoheit des damals regierenden Herzogs Ernst von Sachsen-Altenburg der dramatischen Kunst eine würdige, bleibende Pflegestätte bereitet wurde.

In der Zeit vom Frühjahr 1869 bis dahin 1871 wurde nach einem vom Geheimen Baurat Engert entworfenen Plane das neue monumentale Hoftheater durch Baumeister Brückwald aus Leipzig erbaut.

Die Kosten des Neubaues beliefen sich einschließlich der ersten Ausstattung an Dekorationen und der Maschinerien auf rund 350 000 M. Die sehr hübschen Dekorationen sind von Lütkemeyer in Koburg gemalt, während die Maschinerien von dem bekannten Maschinenmeister Brandt aus Darmstadt gebaut wurden und Blachmann aus Dresden die Beleuchtung einrichtete. Die 6 großen Gemälde an der Decke des Zuschauerraumes sind von Höffemeyer in München.

Wie schon das Äußere des dem Schlosse gegenüber, am Josefsplatze,

auf der Stelle des früheren Kammerhauses gelegenen Theater-Gebäudes einen sehr hübschen Anblick bietet, so ist auch der innere — im Stile der italienischen Renaissance gehaltene Ausbau — im allgemeinen zweckmäßig und erfreut das Auge. Die in Weiß, Rot und Gold ausgeführte Dekorierung des Zuschauerraumes ist elegant, ohne überladen zu sein, und versetzt den Besucher in eine angenehme, erwartungsvolle Stimmung.

In dem Proscenium befinden sich über der Intendanten- und der Fremdenloge, auf der Höhe des 1. Ranges, rechts die Herzogs- und links die Prinzen-Loge. Der untere Zuschauerraum mit den Parkett-Sperrsitzen, dem numerierten u. d. unnumerierten Parterre, den dahinter befindlichen Stehplätzen und den seitwärtigen Logen, ist durch das vertiefte Orchester von der Bühne getrennt und erhebt sich amphitheatralisch.

In der Mitte des 1. Ranges liegt die große Hofloge, an welche sich nach beiden Seiten hin je 9 Logen anschließen.

Im 2. Rang befindet sich in der Mitte über der großen Hofloge das Amphitheater, mit Balkonplätzen und Logen zur Seite, wie im 1. Rang.

In gleicher Höhe mit dem 2. Rang haben im Proscenium die Mitglieder des Herzoglichen Hoftheaters ihre Logen.

Auf dem 3. Rang befinden sich 2 Reihen numerierte Sitze und dahinter die Galerie-Stehplätze. Im ganzen bietet der innere Raum, von den Logen für die Höchsten Herrschaften und den Herzoglichen Dienst abgesehen, bequem Platz für 1000 Zuschauer.

Den 1. Rang umgibt nach außen, dem Grundriß des Vorderhauses entsprechend, ein halbkreisförmiges geräumiges Foyer, aus dessen 13 großen, durch Säulen getrennten Bogenfenstern man einen hübschen Ausblick auf das malerisch hochgelegene Schloß und den [illegible]platz hat. Um dem sich bald fühlbar machenden Mangel an genügenden Räumen für Dekorationen u. s. w. abzuhelfen, mußte im Sommer 1882 mit erheblichen Kosten ein Anbau an der Nordseite des Hauses ausgeführt werden.

Im gleichen Jahre wurden auch infolge des Wiener Ringtheaterbrandes verschiedene Einrichtungen zur Verhütung von Unglücksfällen bei etwa ausbrechendem Feuer getroffen.

Das Jahr 1895 brachte einen abermaligen Erweiterungsbau für Magazine, Bibliothek, Hausmannswohnung und Bureaus.

Im Jahre 1896 wurde von der Firma Emil Kelling in Dresden eine Heißwasserheizung zur Erwärmung der Hinterbühne angelegt, und im Sommer 1897 mit einem Kostenaufwand von zirka 45 000 M. von der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin durch Ingenieur Lytti die Einrichtung der elektrischen Beleuchtung im ganzen Hause sehr zweckmäßig und geschmackvoll ausgeführt.



Franz Nachbaur.

Gleichzeitig wurden 2 eiserne Verbindungstreppen, welche von den Notausgängen des 2. Ranges in das Foyer des 1. Ranges führen, nach einem Entwurfe des Hofbaurat Kluge erbaut.

Bereits im folgenden Winter zeigte es sich, daß nach Einrichtung der elektrischen Beleuchtung, mit ihrer gegenüber dem Gaslicht geringeren Wärmeabgabe, die vorhandenen Luftheizungsanlagen nicht mehr genügen würden, und so wurden im Sommer 1898 die Heißwasserheizungs-Einrichtungen auch auf das Foyer und die übrigen Außenräume des Hauses ausgedehnt. Die Spielzeit umfaßt im allgemeinen die Zeit vom 1. Oktober bis zur Charwoche, doch haben auch schon öfters Verlängerungen derselben, wenigstens mit dem Schauspiel, stattgefunden.

Auch im Sommer wurde die Stille mehreremale unterbrochen, wenn die Bürgerschaft bei patriotischen Veranlassungen oder zu gemeinnützigen und wohltätigen Zwecken Volksvorstellungen veranstaltete. So wurden im Juli 1894 „Gustav Adolf" und im Juni 1896 „Kaiser Rothbart" von Devrient, ferner im Juni 1898 das Reformationsfestspiel „Wenzel Linck" von Diakonus









Eckart, unter reger Beteiligung der städtischen und ländlichen Bevölkerung, aufgeführt.

Die Anzahl der Vorstellungen in jeder Spielzeit beträgt zirka 120, von denen 90 in drei verschiedenen Serien als Abonnements gegeben werden, während der Rest auf sogenannte Volksvorstellungen zu ermäßigten Preisen und Außer-Abonnementsvorstellungen, besonders mit Gästen, entfällt.

Von hervorragenden Gästen sind unter anderen im Laufe der Jahre am neuen Herzoglichen Hoftheater aufgetreten:

1. Oper.

a) Damen: Fr. L'Allemand, Marianne Brandt, Fr. Baumann, Sig. G. Bellincioni, Ch. Huhn, Sig. Mombelli, Sig. Prevosti, Frl. Schoder, Fr. Stahmer-Andriessen, Frl. Wedekind.

b) Herren: Bötel, Kalisch, Ernst Kraus, Miranda, Josef Mödlinger, Nachbaur, Perron, Scaria, Schott, Schelper, M. Stagemann, Witt.

2. Schauspiel.

a) Damen: K. Butze-Ellmenreich, A. Führing, A. Lindner, P. Ulrich, C. Ziegler.

b) Herren: P. Brock, Buller, Drach, Förster, Grube, Haase, Junkermann, Adolf Klein, [illegible], Porth, Sontag.

Gesamtgastspiele haben des öfteren, und zwar von Hofpauer mit Gesellschaft, von dem Schlierseer Bauerntheater und von dem Operetten-Ensemble und Ballettkorps des Leipziger Stadttheaters, letzteres unter der Leitung des Herrn Ballettmeisters Golinelli, stattgefunden.

Auch Konzerte der Altenburger Singakademie und Hoftheater-Konzerte werden von Zeit zu Zeit im Herzogl. Hoftheater mit hervorragenden Gästen gegeben.

Leitung und Verwaltung des Herzoglichen Hoftheaters liegen in den Händen des von dem Herzoge ernannten Intendanten, während dem von letzterem mit höchster Genehmigung engagierten technischen Direktor, innerhalb der Grenzen eines besonderen Vertrages, die Führung des künstlerischen Betriebes regreßpflichtig übertragen ist.

Zum 1. Intendanten wurde vom Herzog der Geheime Rat und Kammerherr Freiherr von Liliencron ernannt, ein Mann, der durch sein

umfangreiches Wissen und feines Kunstverständnis, wie durch Tatkraft und organisatorisches Talent gleich befähigt war, die schwierigen Aufgaben der Einrichtung und Leitung eines neugegründeten Theaters glücklich zu lösen.

Als 1. technischer Direktor wurde der Weimarsche Schauspieler und Regisseur Podolsky verpflichtet, der sich auch um die erste Einrichtung der Altenburger Bühne Verdienste erworben hat. Die Eröffnung des Theaters war für den Herbst 1870 in Aussicht genommen, verzögerte sich aber durch die Kriegsereignisse und sonstige unvorhergesehene Hemmnisse bis zum Frühjahr 1871.



Marianne Brandt.

Da es nicht mehr möglich war, am Schlusse der Spielzeit 1871 eine vollständige Gesellschaft zu bilden, so ward das Theater zunächst mit einer kurzen Opernsaison eingeweiht. Die Eröffnungsvorstellung fand am 16. April 1871, eingeleitet durch einen von Herrn Ökonomierat Glaß verfaßten und von der verpflichteten ersten Liebhaberin, Fräulein Helbig aus Dresden, gesprochenen Prolog, mit C. M. von Webers Oper „Der Freischütz", (Dirigent Hofkapellmeister Dr. Stade) statt. Außerdem wurden dann bis zum 15. Mai 1871 noch 13 Opernvorstellungen gegeben.

Sonntag, den 24. September 1871 begann dann die erste ordentliche Wintersaison mit Heinrich Laubes 5aktigem Schauspiel „Die Karlsschüler".

Ursprünglich lag es in der Absicht, neben dem Schau- und Lustspiel nur Spielopern in den Spielplan aufzunehmen, aber schon das Spielverzeichnis der Vorsaison, im Frühjahr 1871, weist einige große Opern auf. Am 26. November 1873 wurde als erste Wagner-Aufführung „Tannhäuser" gegeben, welcher „Lohengrin" im Jahre 1875, „Der fliegende Holländer"

1876, „Die Meistersinger“ 1886 und die „Walküre“ im Winter 1893/94 folgten.

Von den modernen Dramatikern sind 1890 H. Sudermann und von 1895 bis 1900 O. Ernst, H. Faber, H. Ibsen, G. Hauptmann u. s. w. im Repertoir vertreten.

Als Nachfolger des nach 22jähriger für das Theaterleben Altenburgs bedeutungsvollen Tätigkeit am 28. November 1890 verstorbenen Freiherrn von Liliencron wurde von dem Herzog Oberstleutnant z. D. Freiherr von Seckendorff-Aberdar aus Weimar berufen, und als auch dieser nach kurzer, mit vollem Kunstenthusiasmus aufgenommener Tätigkeit, bereits während der Spielzeit 1894/95 aus seinem Amte durch den Tod abberufen wurde, übernahm auf Wunsch des Herzogs, der in Altenburg lebende, durch seine hervorragende musikalische Begabung auch in weiteren Kreisen bekannte General der Infanterie z. D. von Scheffler, die stellvertretende Leitung der Geschäfte der Intendanz, bis der Herzog am 17. August 1895 den Oberstleutnant a. D. Freiherrn Franz von Kagerock zum Kammerherrn und Hoftheater-Intendanten ernannte.

Pedolsky folgten als Direktoren Siegert von 1874 bis 75, Sowade sen. 75—81, Sowade jun. 81—82, Glomme 82—89 und Knorr 89—90.

Seit 1890 nimmt P. Liebig, dem von Sr. Hoheit 1894 in Anerkennung seiner erfolgreichen Tätigkeit der Titel Intendanzrat verliehen wurde, die Stelle des technischen Direktors am Herzoglichen Hoftheater ein.

Das Theaterorchester wird von der 32 Musiker zählenden Herzoglichen Hofkapelle gebildet, welche bei Opern mit besonders starker Instrumentierung durch Mitglieder der Regimentsmusik und des Stadtorchesters verstärkt wird. Bis zum Jahre 18[illegible] stand die herzogliche Hofkapelle unter einem eigenen Intendanten, dem Obersten und Kommandeur der Gendarmerie, Karl Baumbach, der bereits in den Jahren 184[illegible] bis 1857 mit seiner Gemahlin zu den eifrigsten Mitgliedern des früher erwähnten „Familientheaters“ gezählt hatte, und dessen Haus bis zu seinem Lebensende eine von einheimischen und auswärtigen Künstlern vielbesuchte Pflegstätte der Musik und den Vereinigungspunkt der musikalischen Kreise Altenburgs bildete.

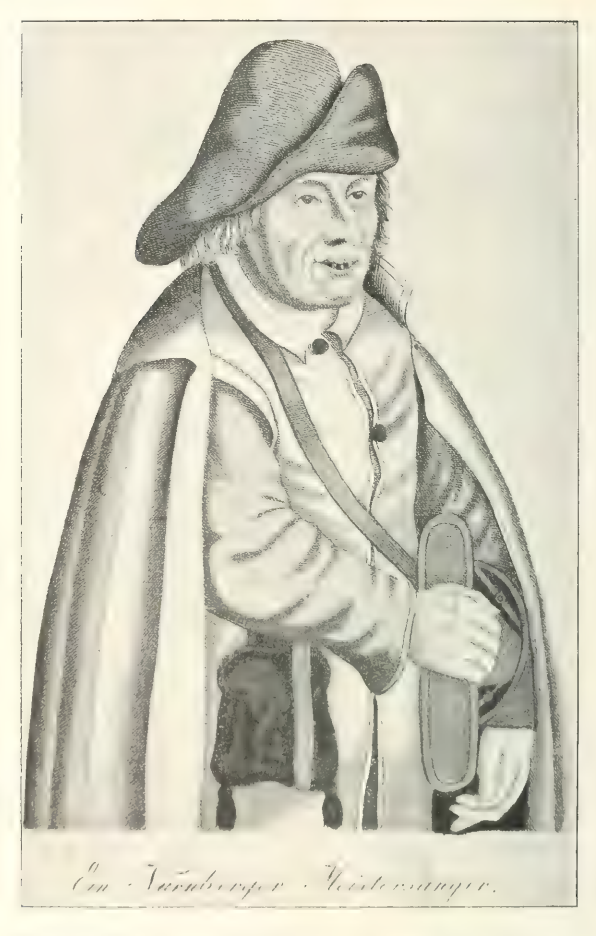
Nach dem Tode des Obersten Baumbach wurde auf Höchsten Befehl im September 1896 die Intendanz der Herzoglichen Hofkapelle mit der des Herzoglichen Hoftheaters vereinigt. Unter der Leitung des Intendanten Freiherrn von Kageneck ist das Altenburger Hoftheater, welches am 2. und 4. Oktober 1896 sein 25 jähriges Jubiläum feierte, einer stetigen Fortentwicklung entgegengegangen.



Das Stadttheater in Augsburg.

Schon im zwölften Jahrhundert wurden in Augsburg in den Klosterschulen theatralische Spiele von den Schülern aufgeführt. Dann haben die Meistersinger, jene Dichter bürgerlichen Standes, welche seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts die im 12. und 13. Jahrhundert von den höfischen Dichtern oder den Minnesingern begründete und ausgebildete lyrische Kunstdichtung in eigener Weise fortsetzten, die dramatische Kunst in Augsburg weiter gepflegt und gefördert. Im 14. Jahrhundert schlugen auch bereits wandernde Gesellschaften ihre Buden in Augsburg auf und ergötzten die Zuschauer durch ihre Spiele aller Art. Balthasar Klein aus Joachimsthal war der erste *Fremde*, welcher in Augsburg laut urkundlicher Nachricht sich mit der Bitte um Erlaubnis, den „Jonas und die Stadt Ninive“ aufführen zu dürfen, an den „ehrsamen Rat“ der Stadt wandte.

Als die Fugger im Jahre 1579 die Mittel zur Errichtung des *katholischen* Gymnasiums zu St. Salvator gewährt hatten, wurden auch in Augsburg die Studentenschauspiele eingeführt. Bald darauf wurden auch in dem 1580 gestifteten „*protestantischen* Kollegium“ derartige Schülerschauspiele gegeben. Neben diesen theatralischen Vorstellungen gingen die Aufführungen der Meistersinger bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts in Augsburg einher. Um 1665 *bauten* dieselben sogar *ein eigenes, das erste Komödienhaus in der Jakobs-Vorstadt*. Dasselbe ist wahrscheinlich aus einer Scheune entstanden und führte lange den Namen „Meistersinger-Stadel“. In der Folgezeit versuchten die Meistersinger sogar eine Art von Theaterzunftzwang auszuüben und suchten zu verhindern, daß eine andere, sei es fremde oder einheimische Gesellschaft, neben ihnen aufkam. Ihre Bestrebungen wurden vom Rat



Ein Nürnberger Meistersinger.

der Stadt unterstützt, derart, daß am 13. Dezember 1650 sogar allen Bürgern verboten wurde, auf „Liebhabertheatern" mitzuwirken, wovon in

Augsburg schon einige existierten. Als im Jahre 1667 die hochdeutschen Kompagnie-Komödianten des Johann Christian Gernecker und Hans Ernst Hofmann in Augsburg spielen wollten, wurde ihnen vom hohen Rat die Genehmigung nicht erteilt. Später indes erwirkten trotzdem wandernde Truppen die Konzession, nur mußten sie an bestimmten Tagen spielen und über gewisse Abgaben sich mit den Meistersingern verständigen. Zu jenen wandernden Truppen kam auch noch eine von Bürgern der benachbarten Stadt Kaufbeuren gebildete Gesellschaft, welche die Einwohner Augsburgs durch ihre am „Katzenstadel“ aufgeführten Stücke ergötzte. Neben allen diesen theatralischen Vorstellungen nahmen die sogenannten „Fastnachtsspiele“, welche bis ins 17. Jahrhundert hinein in Gasthöfen und Privathäusern aufgeführt wurden, eine wichtige Rolle ein.

Im Jahre 1697 wurde in Augsburg das erste Singspiel unter großem Beifall von einer reisenden Gesellschaft unter Leitung des Kapellmeisters Johann Sigismund Cousser aus Braunschweig aufgeführt.

Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts machte sich in manchen großen Städten der Wunsch nach eigenen Theatergebäuden geltend. Einige Jahrzehnte später entschloß man sich auch in Augsburg dazu; im Jahre 1739 wurde auf Kosten der Stadt ein eigenes Schauspielhaus erbaut, welches innerhalb 26 Wochen vollendet wurde. Mehrere Gesellschaften spielten im Laufe der Jahre darin, Leitung folgte auf Leitung, so 1769 die Direktorin Frau Theresina von Kurtz, 1770 Direktor Gottlieb Koppe, in demselben Jahre noch Direktor Faker, 1773 Direktor Micheli und dann Direktor Franz Moser, 1775 Felix Berner, ferner in demselben Jahre noch Direktor Berger und Frau Fink, sowie Direktor François de Albis, 1776 die Direktoren Brummer und Sartori und Direktor Peter Rosa.

Im Jahre 1776 wurde ein Umbau des Theaters begonnen, und die neue Bühne wurde am 16. Oktober von Direktor Andre Schopf und Frau Schimann mit „Essex“ wieder eröffnet. Das Schauspielhaus hatte jetzt drei Stockwerke, der Zuschauerraum faßte 900—1000 Personen. Von 1777—78 spielte die Gesellschaft des Direktors Franz Moser, von 1778—79 die Immanuel Schikaneders, 1779 die Truppe Wolfgang Rößls, 1779 und 1780 Direktor Johann Böhm, 1780 die Direktoren Seipp und

Hannswurst
und
Schubart.

Ein
Lustspiel,
aufgeführt
von dem Verfasser der Sympathie
zum Vergnügen der Schwaben.



Wann hören wir doch einmal auf, Schwabenstreiche zu machen?
Schubarts Chronik 74. Stück, vorigen Jahrs.

1775.

Titel einer Spottschrift auf Schubart.

Bulla, 1781 Direktor Felix Berner, 1782 Direktor Friedrich Koberwein, 1783 Direktor Karl August Dobler. Im Jahre 1784 gab wieder die Gesellschaft André Schopfs und der Frau Schimann Vorstellungen zu Augsburg, 1785 die Truppe des Direktors Roman Waizhofers. Diese wurde 1786–1787 wieder von Direktor Immanuel Schikaneder und 1787 von Direktor Friedrich Koberwein abgelöst. Dann folgten die Direktionen Karl von Moracz 1789, Josef Boltolini 1790—91, Wenzeslaus Mihule 1793--94, Frau Friederike Boltolini 1794—95 u. s. w. Während der französischen Okkupationszeit stellte sich Reichsgraf Josef Fugger von Kirchheim nebst

anderen Vornehmen 1796 an die Spitze der Theaterleitung und hat sich große Verdienste um die Kunst in Augsburg erworben. Die neue Direktion, welche dann vom Magistrate die Konzession auf sechs Jahre erhielt, wählte 1796 die Herren Ströbel als Regisseur für das Schauspiel und Kindler für das Singspiel. Aber schon am 1. Januar 1797 trat das Komitee zurück und überließ die Theaterleitung dem Oberregisseur Kindler auf eigene Rechnung. Im Jahre 1799 übernahm Karl von Steinsberg, 1800–1801 Oberleutnant von Haselmeier, 1801–1803 Buchner und von 1803–1806 Vanini die Direktion. Während der Übergabe der Reichsstadt Augsburg an die Krone Bayern (4. März) und unter fortwährender französischer Einquartierung in der Stadt setzte Vanini seine Vorstellungen ununterbrochen fort. Die Preise der Plätze betrugen damals: 1. Platz 1 fl., 2. Platz 30 Kr., 3. Platz 12 Kr.



H. Clauren.

Im Jahre 1806 übernahm Frau Baronin Lina v. Schleppegrell die Leitung des Theaters, ihr folgte Direktor Friedrich Müller und später, 1813–16, Frau Karoline Müller. Von 1816–17 lag die Direktion in den Händen Karl Hanns, von 1817 ab in denen von Josef Schemenauer. Das Repertoir dieser Zeit umfaßte manche Stücke der klassischen Dichter, daneben die Erzeugnisse eines Kotzebue, Iffland, Clauren, Vogel, sowie die Schicksalstragödien eines Müllner, Houwald u. a. m. Direktor Schemenauers Personal bestand aus 61 Mitgliedern und drei Kindern.

Neue Direktionen folgten, nicht immer vom Glück begünstigt. Längere Zeit führte Johann Weinmüller die Direktion; sein Personal setzte sich in der Saison von 1830—31 aus 64 Mitgliedern und 2 Kindern zusammen. Ihm folgte dann von 1834—1837 August Rothammer und von 1837 bis 1841 wieder Johann Weinmüller. Im letzten Jahre bestand Weinmüllers Personal aus 80 Mitgliedern. Es wurden unter ihm 36 neue Stücke, bezw. Opern, von Amalie Prinzessin von Sachsen, Benedix, Berger, Devrient, Gutzkow, Holbein, Maltitz, Nestroy, Plötz, Spohr, Töpfer, Kaiser aufgeführt.

Dem Direktor Weinmüller folgte 1841 Direktor Karl Beurer, der bis dahin das Theater in Magdeburg geleitet hatte. Das Theatergebäude wurde mit einem Kostenaufwand von 4990 Gulden renoviert, und der neue Direktor wurde von der Verpflichtung, eine große Oper zu unterhalten, entbunden. Er hatte nur für ein gutes Schauspiel und kleines Singspiel zu sorgen.

Nachdem Johann Weinmüller zum dritten Male von 1843—1844 die Leitung des Augsburger Theaters übernommen hatte, traten 1844 bis 1845 Franz Legler und Nikolaus Roberti an seine Stelle. Ihnen folgte aber schon 1845 Direktor Wilhelm Lippert. Dieser führte die Direktion bis zum Jahre 1851. Von 1851—1852 leitete Karl Beurer wieder das Augsburger Theater, von 1852—1853 Ernst Walther, von 1853—1857 Friedrich Engelkens. Dieser wußte mit Hintansetzung jedes pekuniären Vorteils in seinen Mitgliedern künstlerisches Streben anzuregen. Im Jahre 1854 wurde der Zuschauerraum des Theaters erneuert. 1858 übernahm Anton Bömly die Leitung des Augsburger Theaters, der insofern einen schwierigen Stand hatte, als er mit dem im Jahre 1860 begründeten Sommertheater im Schießgraben zu konkurrieren hatte. Im Jahre 1864 folgte auf Bömly Direktor Karl Böckel und auf ihn 1868 Louis Ubrich. Sein Personal umfaßte 70 Mitglieder; 25 neue Stücke von Benedix, Laube, Mosenthal, Offenbach, Gustav von Putlitz, Rosen u. s. w. wurden unter ihm aufgeführt.

Sieben Jahre lang führte dann Direktor Ubrich mit guten Erfolgen die Direktion des Stadttheaters; unter ihm feierte der verdiente Schau-

spieler F. A. Witz, der Chronolog des Augsburger Theaters, das 50jährige Jubiläum seiner Tätigkeit an der Augsburger Bühne.

Im Jahre 1872 wurde das Verlangen nach einem neuen Theatergebäude in Augsburg rege. Ein Konsortium reicher Bürger bot der Stadt ein Darlehn von 500000 fl., zu 3½% verzinslich, zu jenem Zwecke freiwillig an, aber die Verhandlungen zerschlugen sich, und der Bau unterblieb.



[illegible]

Im Jahre 1875 übernahm Moritz Krüger die Direktion. Unter ihm konnte am 16. Oktober 1876 der Tag festlich begangen werden, an dem vor 100 Jahren das alte Augsburger Stadttheater erbaut worden war. Nun machte sich aber auch immer dringender und dringender das Bedürfnis nach einem neuen, den modernen Anforderungen entsprechendem Theatergebäude fühlbar. Es wurde denn endlich im Jahre 1876 nach den Entwürfen von Fellner und Helmer in Wien unter Oberleitung des Stadtbaurates Leybold mit dem Bau begonnen. Am Nordende der Fuggerstraße erhebt sich der Prachtbau, dessen Hauptgebäude 68 Meter in der Länge, 41 Meter in der Höhe und 30 Meter in der Breite mißt. Das nach allen Seiten freistehende Theater wird von einem [illegible] der Hauptfront [illegible] Kulissenmagazinbau getragen. Die Schauseiten, im modernen Renaissancestil gehalten, tragen in Nischen über den Fenstern des ersten Stockes die von dem Bildhauer Eberle modellierten Büsten unserer bedeutendsten Dichter und Komponisten. Die mit großer Pracht ausgeführte Hauptfassade mit Einfahrt und Loggia im ersten Stock wirkt durch ihre schönen Verhältnisse, durch ihre reichen und lebensvollen Skulpturen mächtig.

Das Innere des Hauses ist dem Äußeren ebenbürtig. Das Vestibül, die Gänge, das reichverzierte Foyer, alle diese Räume vereinigen die Vorzüge großer Bequemlichkeit und geschmackvoller Anordnung. Das Auditorium faßt 1400 Zuschauer und hat außer dem Parterre drei Gänge. Der Vorhang wurde von Professor Eisenmerger in Wien gemalt und stellt den Aesop dar, wie er den Athenern Fabeln erzählt. Die Baukostensumme einschließlich der Einrichtung betrug 1300000 Mark.



Stadttheater in Augsburg.

Das neue Theatergebäude wurde am 26. November 1877 eröffnet.

Die letzte Vorstellung im alten Theater fand am 25. November 1877 statt zum Benefiz für den Augsburger Bühnen-Nestor, F. A. Witz. Die erste Vorstellung im neuen Theater am 26. November wurde eingeleitet durch einen von Ernst von Possart gesprochenen und auch von ihm verfaßten Prolog. Diesem folgte die Jubelouverture und sodann eine Aufführung von Fidelio mit Wülfinghoff als Gast. Es folgten dann:

1878/80	die	Direktion	M. Kniger.
80/82	"	"	A. Große.
82/83	"	"	L. Ucko.
83/86	"	"	A. Große.
86/87	"	"	F. Nutschinger.
87/96	"	"	L. Ubrich.

Seit 15. September 1896 steht das Theater unter Leitung des Direktors Carl Schröder (zugleich im Sommer Leiter des Kurtheaters in

Bad Wildungen. Seit dieser Zeit wird jedes Genre, große Oper, Spieloper, Operette, Trauer-, Schau- und Lustspiel, Posse, Volksstück, Ausstattungsstück, Balletpantomime unter Berücksichtigung der erscheinenden Neuheiten gepflegt, ebenso werden hervorragende Künstler zu Gastspielen herangezogen.



Das Stadttheater in Bamberg.*)



s ist mit Sicherheit anzunehmen, daß bei dem Reichtume des alten Bamberger Hochstiftes schon früh Mysterien und Moralitäten in den Kirchen, sowie Schulkomödien in den damals blühenden Stifts- und Klosterschulen zur Aufführung gelangt sind.

Besonders wurde das von Fürstbischof Ernst von Mengersdorf gegründete Gymnasium, eröffnet am 23. Juni 1586, die Stätte, wo die Schulkomödie bald eifrigst gepflegt wurde.

Als im Jahre 1611 die Jesuiten nach Bamberg berufen und die gelehrten Schulen ihrer Leitung anvertraut wurden, kamen die sogenannten „Jesuitenspiele" zur Blüte und Herrschaft.**)

Wie urkundlich nachweisbar ist, wurde im Jahre 1612 das erste Jesuitenspiel „Petrus et Paulus" aufgeführt. Im Jahre 1618 gelangte ein deutsches Schauspiel „Stephanus, König von Ungarn" im Freien zur Darstellung. Aufführungen solcher Jesuitendramen wiederholten sich 1619 usw. Das Schuljahr 1633/34 wurde mit einem Drama eröffnet, das den Titel hatte: „Kaiser Theodosius, schwer über Antiochia erzürnt, wird durch die Bitte des Bischofs Flavian versöhnt". In der Folgezeit erschienen regelmäßig neue Stücke. Aus der großen Zahl seien nur einige erwähnt: 1646 „Amoris triumphus," dessen Aufführung ein Herzog von Sachsen-Lauenburg und ein Herzog von Württemberg beiwohnten; weiter 1648 ein lateinisches

*) Die Königl. Bibliothek in Bamberg (Herr Königl. Bibliothekar Fischer) stellte uns für diese Abteilung sehr wertvolles Illustrationsmaterial in liebenswürdigster Weise zur Verfügung.

**) Friedr. Leist, Zur Geschichte des Theaters in Bamberg im 25. Bericht über Bestand und Wirken des historischen Vereins Bamberg. Bamberg 1893.

Drama in fünf Akten. Dazu war auf städtische Kosten eine Bühne auf öffentlichem Platze aufgeschlagen worden; vor der Bühne sprudelten zwei Springbrunnen mit Wein, und eine große Menschenmasse war herbeigeströmt. Im Jahre 1650 gab man das Drama „Germania [illegible]", das gewissermaßen einen Epilog zur Feier des Abschlusses des westfälischen Friedens bildete.



Die Kosten für die auf dem Markte errichtete Bühne trug der Fürstbischof, der auch seine Hofmusikanten zur Verfügung stellte.

Die Verfasser dieser Jesuitendramen waren vorwiegend Professoren der Rhetorik, die Darsteller durchgehends Schüler aus den oberen Klassen. Der Stoff wurde aus der biblischen und weltlichen Geschichte oder aus dem Leben eines Heiligen entnommen. Waren die Dramen auch zumeist in lateinischer Sprache abgefaßt, so brachte das Volk denselben doch bald das lebhafteste Interesse entgegen, ja, es ist geschichtlich beglaubigt, daß selbst protestantische Fürsten aus den angrenzenden Ländern derartigen Aufführungen beiwohnten. Die Jesuiten sahen in ihren Spielen, die gewissermaßen die alten Mysterien wieder belebten, das beste Mittel zur Förderung der Herrlichkeit und Macht der katholischen Kirche. Darum war auch ihr Hauptbestreben stets darauf gerichtet, im Gegensatz zu den einfach und ohne allen Pomp ausgestatteten Schulkomödien der protestantischen Kirche, bei ihren Stücken durch rauschende Musik und durch größte Entfaltung theatralischer Pracht auf die Sinne der Zuhörer einzuwirken.

Die Darstellung dieser Jesuitendramen kann man bis in das Jahr 1770 verfolgen. Seitdem sind sie, besonders nach Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1774, ganz und gar aus dem Lehrplan verschwunden.

Während in den frühesten Zeiten, wie erwähnt, in der Kirche, dann in der Aula des Gymnasiums, 1650 auf dem Marktplatz, 1651 im Rathause, 1647 und 1652 im Geyerswörthschlosse und 1670 in der alten Hofhaltung gespielt worden war, wurde im Jahre 1670 an derselben Stelle, wo sich gegenwärtig der neue Flügel des alten Gymnasiums befindet, ein eigenes Theaterhaus errichtet. Dabei ist erwähnenswert, daß die Bühne bereits bewegliche Kulissen besaß. Aber das recht baufällige Haus verfiel bald ganz und gar. Auch eine später errichtete Theaterhalle wurde nach kurzer Zeit wieder zum Abbruche bestimmt.



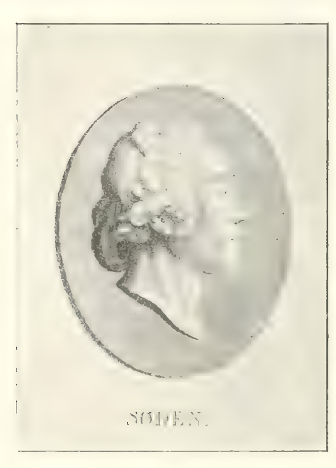
Neben dem Jesuitendrama wurden auch schon früh Stücke von Berufsschauspielern gegeben, so von durchziehenden englischen und später dann und wann von deutschen Wandertruppen. Diese kamen im Anfange und um die Mitte des 18. Jahrhunderts regelmäßiger und spielten häufig im Rathause. Im Jahre 1743 traten zwei Leiter mit ihren Gesellschaften auf: der „Prinzipal" Stephan Mayr aus München, der mit seiner Gesellschaft aus 13 Personen Zufriedenstellendes geleistet zu haben scheint, und Wenzel Panka mit seiner Truppe; darüber heißt es in den Regierungsakten: „daß die von diesem Panka mit lebendigen Personen aufgeführt werden wollenden Comödien (sic!) in Ehrbaren Vorstellungen geschehen sollen, wodurch dem Adel und anderen Personen ein angenehmer Zeitvertreib gemacht sein werde." Auch in den folgenden Jahren kamen Wandertruppen nach Bamberg; im Jahre 1748 brachten die „Chur Bayerischen privilegierten Teutschen Comödianten" unter ihrem Direktor Johann Schulz „sehenswürdige Tragödien, modeste Comödien, lustige Bourslesques, galante Operetten, Bernesche nebst ihrem lustigen Bauer-Hanswurst" zur Darstellung.

Eine schlechte Zeit begann für die Berufsschauspieler, als am 21. April 1757 Adam Friedrich von Seinsheim Fürstbischof von Bamberg wurde. Zwar liebte der Fürst prunkvolle Hoffestlichkeiten und wünschte seiner Regierung durch Aufführung von Opern und Komödien, für die er eine große Vorliebe besaß, noch einen höheren Glanz zu geben. Trotzdem erteilte er während seiner Regierungszeit nur wenigen Berufsgesellschaften die Spielerlaubnis für seine Residenzstadt. Dagegen ließ er auf seinem Lustschlosse Seehof, eine Stunde von der Stadt entfernt, ein Hoftheater einrichten, allerdings nur in Gestalt eines leichten luftigen Baues, wie er damals in keinem Rokokogarten fehlen durfte. Dieses Gartentheater wurde zur Aufführung von verschiedenen Lustbarkeiten, Hofmusiken, Balletts, Singspielen, Oratorien, Opern und Operetten verwandt. Hierzu erhielten aber nur der hoffähige Adel und die hohen Hofbeamten Zutritt, und zwar stets durch besondere Einladungen. Zum letzten Male wurde in Seehof höchstwahrscheinlich am 20. Juni 1775 gespielt.

Wie erwähnt, erteilte der Fürstbischof die Spielerlaubnis zunächst sehr selten. So wurde sie dem Direktor Leonhard Schwager rundweg abgeschlagen; ebenso erging es der „Implingschen Gesellschaft" unter Leitung Johann Ulers, obschon ein Graf Giech demselben bezeugt hatte, daß er die besten dramatischen Stücke gegeben und seine Gesellschaft sich wohl anständig und bescheiden aufgeführt habe. Einmal im Jahre 1764 war — freilich nicht ohne Schwierigkeiten — dem Direktor Adam Metzer die Konzession erteilt worden. Aber erst elf Jahre später treffen wir den Direktor Franz Gottfried Keil und 1776 den Andreas Fiedler aus Würzburg mit ihren Gesellschaften. Diese Truppen spielten in den Sälen der größeren Gasthöfe.

Von 1777 ab wandte der Fürstbischof sein Interesse mehr und mehr dem Schauspiel in Bamberg zu, wo jetzt häufiger wandernde Truppen zu spielen begehrten. Darum erhielt im März des Jahres 1777 ein gewisser Joseph Springer ohne jede Schwierigkeit die Konzession. Die Vorstellungen begannen um 6 Uhr nachmittags im Gasthofe zum schwarzen Raben, der Preis betrug auf dem ersten Platz 12, auf dem zweiten 6 und auf dem dritten 3 Kreuzer.

Die Wirksamkeit einer Gesellschaft, die zu den besseren Wandertruppen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gehörte, führte eine, wenn auch nur kurze Glanzperiode herbei. Die Truppe legte sich den Titel bei: „Die von Seiner Hochfürstlichen Gnaden zu Bamberg und Würzburg, auch Herzog zu Franken usw. privilegierte Gesellschaft deutscher Schauspieler unter Direktion der Herren Schwertberger und Fendler". Die Direktion eröffnete ihre Vorstellungen im Gasthof zum schwarzen Raben mit dem Lustspiele: „Der Deserteur aus Kindesliebe." Das reichhaltige Repertoir enthielt neben unbedeutenderen auch vorzügliche Stücke, z. B. Goethes Clavigo, Lessings Minna von Barnhelm und Emilia Galotti, Shakespeares Romeo und Julie u. a. In Minna von Barnhelm (19. Mai 1777) gab den Major von Tellheim Herr Grenzin; die Minna Frau Grafenauer, die Franziska Fräulein Reichardt, den Paul Werner Herr Mickl, den Riccaut de la Marlinière Herr Gardien, die Dame in Trauer Frau Fieder.


SOLEN.

Der Anfang der Vorstellungen war um 7 Uhr; die Preise betrugen in der Loge 48 Kreuzer, auf dem ersten Platz 24, auf dem zweiten 12, auf dem dritten Platz 6 Kreuzer.

Die Direktoren Schwertberger und Fendler erfreuten sich mit ihrer Gesellschaft des besonderen Schutzes des Fürstbischofs. Dieser erblickte die notwendige Erhebung des deutschen Theaters in der Einrichtung eines eigenen Komödienhauses. Darum wurde der Gesellschaft, als sie auch während des Herbstes und Winters Vorstellungen zu geben beabsichtigte, eröffnet: „einen eigenen Platz zu suchen, um ein Komödienhaus errichten zu können, wozu ihr gleichwohl aller Vorschub geleistet werden solle." So wurde den Direktoren z. B. das Holz zum Bau unentgeltlich bewilligt. Allein das ganze Unter-

nehmen scheiterte an der Platzfrage: man konnte keinen geeigneten Platz finden, so daß die Truppe nach wie vor im schwarzen Raben weiter spielte. Mit dem Tode des Fürstbischofs (Adam Friedrich) wurde der Bau wieder in weite Ferne gerückt, denn sein Nachfolger Franz Ludwig von Erthal verbannte bei seiner Sittenstrenge und Frömmigkeit jegliches Schauspiel aus seiner Nähe. Selbst als er am 14. Februar 1795 starb, dauerte es über ein volles Jahr, ehe sich wieder eine Wandertruppe unter dem Direktor Schaudrock nach Bamberg verirrte und im Gasthof zum schwarzen Adler Vorstellungen gab.

Theatergeschichtliches Interesse hat die mittlerweile errichtete „Liebhaberbühne", dessen Direktor Hofrat Dr. Marcus war. Die Spielenden setzten sich ausschließlich aus Mitgliedern der „Gesellschaft der Honoratioren" zusammen. Spielte man anfangs im Feyerschen Hause, so wurde am 1. Januar 1801 in der wiederhergestellten Aula des alten Gymnasiums, wo früher so manches Jesuitendrama zur Aufführung gekommen war, das neue „Gesellschaftstheater" mit Kotzebues Schauspiel „Armut und Edelsinn" eröffnet. Am 30. Januar ging das Schauspiel „die Aussteuer" von Iffland über die Liebhaberbühne, dem Kotzebues „Corsaren" und die komische Oper „die Tiroler" folgten.

In diesen Jahren hatte übrigens der Leiter einer Berufsschauspielergesellschaft, Dr. phil. Daniel Gottlieb Quandt, wiederholt um ein Theaterprivileg nachgesucht und auch erhalten. Im Jahre 1802 bat er sogar, ihm das ganze alte Schulgebäude für einen billigen Kaufschilling zu überlassen und ihm die Erlaubnis zu gewähren, dort Theater zu spielen. Seinem Gesuche wurde aber nicht entsprochen. Als er dann in Zahlungsschwierigkeiten geriet, übernahm der Reichsgraf Julius von Soden, ein in Bamberg ansässiger Mäzen und dramatischer Schriftsteller, samt den Schulden seine Schauspielertruppe. Dieser kaufte für 16000 fl. das Haus des Stiftsrats Ignaz Caspar Feyer und ließ es zu einem Theater herrichten. Der Neubau ging so schnell vor sich, daß schon am 2. Oktober 1802 das erste ständige Theater eröffnet werden konnte. Bei der Eröffnung sprach Direktor Quandt einen Prolog; darauf folgte die Aufführung des Dramas „Bianka Capella" von Graf Soden und am nächsten Tage als erste Abonnementsvorstellung „Die

silberne Hochzeit" von Kotzebue. Wöchentlich wurde dreimal gespielt. Zu den darstellenden Mitgliedern gehörten außer Quandt, seiner Frau, Schwiegermutter und 4 Kindern, die Familien Krosseck, Melino, Usink, Losenobel, Fischer und Opel, ferner die Herren Binder, Blumauer, Oels, Zimmermann, Zwick (der junge Leo) und Frau Wohlbrück. Die Bühne hatte eine Tiefe von 35' und eine Breite von 43'; das Orchester bildeten die pensionierten Musiker der Hofkapelle, verstärkt durch Stadt- und Militärmusiker. Der Zuschauerraum war freilich beschränkt und ein Amphitheater. Ein Logenplatz kostete 40 Kreuzer, ein Parterreplatz 30 und ein Amphitheaterplatz 18 Kreuzer.



Stadttheater im Bamberg.

Direktor Quandt hatte sein Privilegium für Bamberg dem Grafen Soden übergeben und verließ wegen Streitigkeiten mit ihm noch Ende des Jahres 1802 die Stadt. Nunmehr erhielt der Graf am 13. Juni 1803 auf 25 Jahre ein Privilegium für Bamberg, Würzburg und die dazu gehörigen Länder. Auf dem Spielplan erschienen Stücke von Kotzebue, Iffland, Schröder; von Schiller nur „die Räuber", von Lessing „Emilia Galotti". In der Oper wurden „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf und vor allem Mozarts „Don Juan" gegeben, daneben Opern von Benda, Gretry, Pasiello, Martini, Himmel u. a.

Im Jahre 1805 ging das Theater durch Pacht an Frau Vanini über. Sie mußte 6 Monate lang Opern und Schauspiele zur Aufführung bringen, monatlich 60 fl. Miete zahlen und über die Moralität ihrer Schauspielerinnen streng wachen. Nach dem Konkurs der Frau Vanini eröffnete Graf

Soden am 9. Februar 1806 sein Theater, das er nun Königliche privilegierte Schaubühne nannte, wieder selbst mit dem Lustspiele „die beschämte Eifersucht“ von Frau Weißenthurn. Im März 1807 übergab er die Direktion des Theaters, für das er bereits mehr als 50 000 fl. aufgewandt hatte, an seinen bisherigen Regisseur Schemenauer, bis er es schließlich nach dem materiellen Schiffbruch des Letzteren mit allem Inventar unter Vorbehalt des Theaterprivilegiums für 25 500 fl. an die Witwe Kauer verkaufte. Diese ließ innerhalb 6 Monaten für 23000 fl. an Stelle des alten Theaters einen neuen Bau aufführen, der in 36 Logen 140, im Parterre 330, im Amphitheater 150 und in der Galerie 300, insgesamt also 940 Personen, fassen konnte. Die Direktion des Theaters, welches später den Namen „Nationaltheater“ erhielt, war Heinrich Cuno übertragen, der den Neubau am 16. Oktober 1808 mit der **Allegorie „das Gelübde“ eröffnete.** Die Musik dazu stammte von dem neu **engagierten Musikdirektor** Ernst Theodor Amadeus Hoffmann her, der später als Schriftsteller bekannt geworden ist. Zum Beschluß wurde das Schauspiel „Klementine“ von **Vogel gegeben.**



E. T. A. Hoffmann

Eigentümlich ist es, daß sich, wie wir noch besonders in der späteren Zeit sehen werden, keine Direktion lange halten konnte. So geriet auch Cuno bald in die Hände seiner Gläubiger. Seine Direktion hatte schon am 30. Juni 1809 ein Ende, und Graf Soden sah sich aus Mangel an einem neuen Direktor genötigt, wiederum selbst die Theaterleitung zu übernehmen. Hatte er sich im Vertrage mit der Witwe Kauer noch alle Rechte vorbehalten, so trat er nunmehr am 31. März 1810 an eine Aktiengesellschaft, die sich unter dem Vorsitz des Hofrats D. Marcus gebildet hatte, alle seine Rechte, insbesondere also das ihm vom König von Bayern auf die ehemalige Provinz Bamberg bis zum Jahre 1828 erteilte Privi-



Hofrath Dr. Marcus. Amad Hoffmann

legium, unentgeltlich ab. Das Komitee gewann in Franz von Holbein, welcher in Berlin unter der Leitung Ifflands zwei Jahre gelernt und die Gräfin Lichtenau, die ehemalige Favoritin des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen geheiratet hatte, einen neuen und tüchtigen Theaterdirektor. Er mußte in jedem Jahre wenigstens 8 Monate in Bamberg spielen, dagegen wurde ihm zunächst ein Vorschuß in bar gewährt und sodann freie Benützung des Privilegiums, jedoch gegen 4% Verzinsung des Wertes der drei letzteren.

Die Holbeinsche Direktion bezeichnet nicht nur den Glanzpunkt des Bamberger Theaters, sondern auch eine bedeutende Episode in der deutschen Theatergeschichte überhaupt. Von Holbein eröffnete die Bühne mit Lessings „Minna von Barnhelm". Auf dem Spielplan des Schauspieles erschienen in der Folge Werke von Lessing, Goethe, Schiller, Shakespeare, Kleist, Calderon, Goldoni, Thöring, Iffland, Kotzebue, Schröder, Weißenthurn, Babo, Beck, Kastelli, Ziegler, Contesso und Holbein selbst. Mit Vorliebe brachte das Repertoir die Dramen der romantischen Schule, welche damals gerade die herrschende geistige Richtung in der Literatur war. In der Oper kamen Mozart, Paer, Paisiello, Lichtenstein, Benda, Winter, Gyromez, Pergolese, Süßmaier, Cherubini, Mehul, Dittersdorf, Fiorovanti, Himmel, Weigel und auch Hoffmann



zu Gehör. Das Theaterpersonal zählte 10 Damen und 16 Herren, von denen die meisten sowohl im Schauspiel wie in der Oper beschäftigt wurden. Außer Theodor Amadeus Hoffmann nehmen besonders der Tenorist A. Bader, die Sängerin Frau Magdalena Kohl, Fräulein Röckel, die sich später mit dem Kapellmeister Hummel vermählte, ferner im Schauspiel Herr Leo, Frau Renner (mit Holbein nach seiner Trennung von der Gräfin Lichtenau verheiratet), Karoline Lindner unser Interesse in Anspruch. Am 3. März besuchte Karl Marie von Weber Bamberg und machte die Bekanntschaft Hoffmanns, sowie Baders, der später der erste Darsteller des Max in Webers „Freischütz“ wurde.

Einen Theaterzettel aus dem Jahre 1812 im Wortlaut wiederzugeben, möchte ich nicht unterlassen:

Bamberg. Königlich privilegiertes Nationaltheater.

Sonntag den 23. Februar 1812.

Abonnement suspendu.

Zum ersten Male:

Roderich und Kunigunde

oder

Der Eremit vom Berge Prazzo

oder

Die Windmühle von der Westseite

oder

Die triumphierende Unschuld.

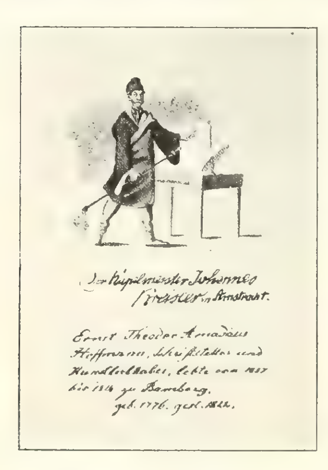
Ein dramatisch-musikalischer Galimathias, als Parodie aller Rettungs-Komödien in 2 Aufzügen, mit einem Prolog von Castelli.

Anfang 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

Holbeins Einnahmen waren besser als die seiner Vorgänger, einmal waren die Preise der Plätze erhöht, so kostete ein Logenplatz 1 fl., ein Platz im Parterre 36 Kreuzer, im Amphitheater 18 und auf der Galerie 12 Kreuzer. Sodann zahlte ihm der Staat eine jährliche Subvention von [illegible] fl. und ebensoviel der in Bamberg residierende, kunstsinnige Herzog Wilhelm in Bayern. Dennoch sah sich auch dieser verdienstvolle Leiter aus finanziellen Rücksichten gezwungen, zumal die kriegerischen Ereignisse der

Zeit bald hemmend und lähmend auf sein Unternehmen einwirkten, seine künstlerische Tätigkeit am 27. Februar 1812 in Bamberg zu beenden.

Das Theater ging nun nach der kurzen Blütezeit rasch seinem Niedergange entgegen. Auf die Direktion des Ballettmeisters L. Nuth folgte schneller als erwartet Direktor Reuter. Beide konnten nur mit einem kleinen Personal arbeiten. Zwar erließ die Aktiengesellschaft nach dem im Mai 1813 erfolgten Rücktritt des Hofrats Dr. Marcus einen „Aufruf an die Theaterfreunde über die Errichtung eines städtischen Nationaltheaters"; allein derselbe blieb ohne jeden Erfolg. Durch Vertrag vom 2. September 1813 wurde das Theater dann dem Freiherrn Ludwig von Lichtenstein übertragen, welcher sich der Musik gewidmet und bereits mehrere Opern komponiert hatte. Er eröffnete die Bühne am 24. September desselben Jahres mit einem von ihm verfaßten Prolog „Der Sang der Musen" und Theodor Körners „Toni". Das kleine Personal bewegte sich zwischen 23–25 Mitgliedern, unter denen die Künstlerfamilie Lortzing besondere Erwähnung verdient. Der spätere Komponist Albert Gustav Lortzing trat hier in Kinderrollen auf.



Aus nicht aufgeklärten Gründen legte Freiherr von Lichtenstein die Direktion schon am 5. Juni 1814 nieder. Für die folgende Zeit wurde der Staatszuschuß von 4000 fl. auf 2000 fl. gekürzt. Die Direktoren Heinau, Klostermaier und Hippe spielten nur mit geringen Erfolgen, bis sich die Aktiengesellschaft und ihr Komitee am 23. November 1817 auflösten.

Eine Gesellschaft Bamberger Kunst- und Theaterfreunde, bestehend aus den Herrn Appellationsgerichtspräsidenten Grafen von Lamberg, Freiherrn von Lichtenstein, Medizinaldirektor Dr. Pfeufer und Bankier Welling,

erwarb das Privilegium und führte das Theater auf eigene Rechnung weiter. Aber bald traten die angesehensten Mitglieder wieder zurück, worauf das Privilegium der Witwe Nanette Kauer „veräußert" wurde.

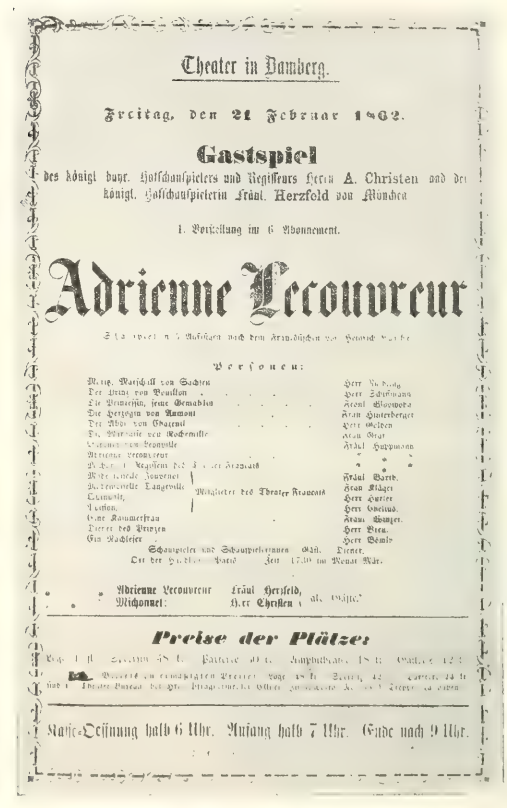
Während einer langen Reihe von Jahren tritt uns nun in der Theatergeschichte Bambergs wenig Bedeutendes entgegen, so daß wir schnell darüber hinweggehen können. Noch mancher Direktor geriet in Konkurs; die meisten hatten die Leitung nur 1 Jahr inne und nur wenige sind zu verzeichnen, deren Wirksamkeit von längerer Dauer gewesen ist. Die Namen der einzelnen Direktoren sind der Reihe nach folgende: 1818 Karl Böck, 1819—1823 Karl Kühne, bis 1826 Karl Christ. Wennmüller, August Oswald, Frau Marianne von Trentinaglia, Schäffer, bis 1831 der Münchener Theaterschriftsteller Dr. Cäsar Max Weigel, 1831—1834 Adolf Stein, bis 1838 Joseph Lutz, August Schwemer, Lorenz, wiederum Adolf Stein, Frau Fellner, Ferdinand Röder, Daniel de Navarre, nochmals Röder und Joseph Eichberger.



Im Jahre 1844 pachtete der Kammerjunker Freiherr von Seefried das Theater auf 6 Jahre. Er führte die Direktion mit großem Kunstsinne und Kostenaufwande, beliefen sich doch die Gehaltsausgaben monatlich auf 1700 fl., wovon 1000 fl. auf die Darstellenden und 350 fl. auf das Orchester entfielen.

Baron von Seefried trat aber schon im Jahre 1846 zurück, und Röder nahm die Direktion wieder in die Hände. Aber die folgenden Direktoren vermochten, künstlerisch wie finanziell, ebensowenig als die vorher genannten, große Erfolge zu erzielen. Selbst nicht der sonst tüchtige

Schauspieler Bömly während seiner fünfjährigen Wirksamkeit von 1865 bis 1870.



Theater in Bamberg.

Freitag, den 21 Februar 1862.

Gastspiel

des königl. bayr. Hofschauspielers und Regisseurs Herrn A. Christen und der königl. Hofschauspielerin Fräul. Herzfeld von München

1. Vorstellung im 6 Abonnement.

Adrienne Lecouvreur

[illegible] in 5 Aufzügen nach dem Französischen von Heinrich [illegible]

Personen:

Moritz, Marschall von Sachsen	Herr [illegible]
Der Prinz von Bouillon	Herr [illegible]
Die Prinzessin, seine Gemahlin	Fräul. [illegible]
Die Herzogin von Aumont	Frau Hinterberger
Der Abbé von Chazeuil	Herr Gelden
[illegible] von Rochemille	Frau Graf
[illegible] von Leonville	Fräul. Huppmann
Adrienne Lecouvreur	* * *
[illegible] Regisseur des [illegible] Français	* * *
[illegible] Jouvenot (Mitglieder des Theater Français)	Fräul. Barth.
[illegible] Dangeville (Mitglieder des Theater Français)	Frau Kläger
[illegible] (Mitglieder des Theater Français)	Herr Hurler
[illegible] (Mitglieder des Theater Français)	Herr [illegible]
Eine Kammerfrau	Frau [illegible]
Diener des Prinzen	Herr Breu.
Ein Nachleser	Herr Bömly

Schauspieler und Schauspielerinnen. Gäste. Diener.
Ort der Handlung Paris. Zeit 1730 im Monat März.

Adrienne Lecouvreur: Fräul. Herzfeld, }
Michonnet: Herr Christen } als Gäste.

Preise der Plätze:

[illegible]

Kassa-Oeffnung halb 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Theaterzettel über das erste Debüt von Clara Ziegler unter dem Pseudonym „Fräul. Herzfeld".

Seit diesem Jahre lag die Leitung mit einer einmaligen Unterbrechung in den Händen des bewährten Theaterdirektors Reck in Nürnberg, welcher vom 15. September bis 1. April eines jeden Jahres regelmäßig an vier Wochentagen mit der Nürnberger Bühnengesellschaft Opern, Schau- und Lustspiele u. s. w. zur Aufführung brachte. Die Stadt stellte die notwendigen Dekorationen zur Verfügung und gewährte ihm freies Haus, freie Beheizung und Beleuchtung.

Einmal, im Jahre 1878, ließ sich auf Drängen des Gemeindebevollmächtigten-Kollegiums, das von jeher an dem Filial- und Abhängigkeitsverhältnis von Nürnberg

kein besonderes Vergnügen hatte und in Bamberg das Bestehen einer selbständigen Bühnengesellschaft anstrebte, der Stadtmagistrat herbei, den Versuch mit Aufstellung eines selbständigen Direktors in der Person des Schauspielers Hugo Karde zu machen. Die geringen Theatereinnahmen zwangen die städtischen Behörden sogar, ihm außer den Vergünstigungen des Direktors Reck noch eine Barsubvention von 2500 M. zu gewähren. Aber trotz seiner anerkennenswerten Leistungen konnte sich Karde nicht länger als ein Jahr halten. So trat man wohl oder übel wieder in das frühere Verhältnis zu Nürnberg und seinem Direktor Reck zurück, und die Folgezeit hat gezeigt, wie gut diese Wahl für die Entwickelung und das Aufblühen der Bamberger Theaterverhältnisse gewesen ist. Nach dem Tode Recks 1885 übertrug man die Leitung seiner Witwe und seinem Sohne. Die Vereinigung der Bamberger und Nürnberger Bühne hat sich in jeder Beziehung als den Interessen der Theaterbesucher entsprechend erwiesen, und Bamberg kann mit gutem Recht behaupten, daß es während der mehr als 30jährigen Direktionsdauer der Familie Reck zu den besten Provinzialbühnen Baierns zu rechnen war.



Das Stadttheater in Barmen.



Das Stadttheater in Barmen wurde im Jahre 1873/74 durch den Königlichen Baurat Pflaume in Köln mit einem Kostenaufwande von 390000 Mark erbaut und war Eigentum des Barmer Stadttheater-Aktienvereins.

Nach einem verheißungsvollen Anfange brannte das Gebäude bereits am 25. November 1875 bis auf die Umfassungsmauern nieder. Der Wiederaufbau wurde im folgenden Jahre von dem Kölner Architekten Hochgürtel für die Summe von 285500 Mark ausgeführt. Die bebaute Fläche des Stadttheaters war 1294 qm groß. Dasselbe enthielt 1013 Sitz- und 185 Stehplätze. Im Jahre 1889 wurden mit einem Aufwande von 50000 Mark der eiserne Vorhang, die elektrische Beleuchtungsanlage, eine eiserne Nottreppe und sonstige Verbesserungen angebracht. Anfangs März 1902, unter der Direktion Steinert, brannte das Gebäude zum zweiten Male bis auf die Umfassungsmauern nieder. Als Entstehungsursache wurde ein Kurzschluß zwischen der elektrischen Lichtanlage im Theatergebäude angenommen. Gebäude und Inventar waren nur mit 430200 Mark versichert, von der Versicherungssumme fielen auf das Inventar allein 285000 Mark. Von dem Inventar wurde nur ein Teil der kostbaren Bibliothek und der Geldschrank gerettet. Ein Bild der traurigsten Zerstörung bot sich den Blicken dar. Aus den rauchenden Trümmerhaufen züngelten die Flammen empor, ein wüstes Chaos von eingestürzten Mauern — das waren die Überreste des stattlichen Gebäudes und seines wertvollen Inhaltes, in dem seit mehr als 25 Jahren der Kunst auf das edelste gehuldigt worden war. Die Zukunft des Barmer Stadttheaters ist gesichert, da der Wiederaufbau durch die Stadtverordnetenversammlung bald befürwortet wurde.

Ein großes Verdienst für das Zustandekommen des Neubaues hat sich Oberbürgermeister Dr. Lentze erworben.

Der Theaterneubau ist nach den Plänen und unter Leitung des Regierungsbaumeisters C. Moritz in Köln im Frühjahr 1904 begonnen worden und soll so gefördert werden, daß die Eröffnungsvorstellung im Herbst 1905 stattfinden kann. — Die Kosten werden für den umfangreichen Neubau mit dem erforderlichen Fundus und einschließlich des Bauplatzes am Neuenweg und der Spinn- und Brucher-Straße (Bauplatz 570 000 M.), annähernd zwei Millionen Mark betragen. —



Das Stadttheater in Bautzen.

In den ältesten Zeiten war der dramatischen Muse in Bautzen ein Boden des alten Gewandhauses als Heimstätte zugewiesen. Einrichtungen, Dekorationen und Requisiten gehörten den jeweiligen, mit ihren Truppen herumziehenden Direktoren und mußten während der in die Theatersaison fallenden Jahrmärkte jedesmal entfernt werden, um den Waren der Gewerbetreibenden Platz zu machen. Abgesehen von diesem Übelstande war es besonders die stete Feuersgefahr des Raumes, die bei den Theaterbesuchern den Wunsch nach einem besseren Musentempel rege machte.

Daher ersuchte der damalige Prätor des Rates, Karl Wilhelm August Hering, im Sommer 1795 durch ein Rundschreiben seine Freunde, der Allgemeinheit ein Opfer zu bringen und aus eigenen Mitteln ein Schauspielhaus zu erbauen. Bei kostenloser Überlassung eines geeigneten Bauplatzes seitens der Stadt glaubte er, mit einem Kapital von 2500 Talern ein entsprechendes Gebäude aufführen zu können. Sein Plan fand Beifall, und alsbald waren 25 Aktien zu je 100 Talèrn ausgegeben.

Am 16. November 1795 wurde dem Aktienverein, der sich aus angesehenen Persönlichkeiten mittlerweile gebildet hatte, die Bastei zum Bau eines Schauspielhauses überlassen. Landeshauptmann von Schönberg hatte in dankenswerter Weise die allerhöchste Genehmigung vermittelt. Als einzige Bedingung war daran die Bestimmung geknüpft, daß für die Ratsmitglieder jederzeit zwei Logen zu reservieren seien. Bei dem Bau im Frühjahr stellte sich bald heraus, daß die Kosten den ursprünglichen Anschlag weit überstiegen. Aber die fehlenden 1200 Taler waren durch Neuzeichnungen von Aktien schnell aufgebracht. Dadurch konnte das neue Haus bereits am 26. Oktober 1796 eingeweiht werden. Durch einen

Prolog, gesprochen von Fräulein Malcolmi, wurde die Eröffnungsfeier eingeleitet; darauf brachte die [illegible] Truppe Ifflands „Dienstpflicht“ als erstes Stück zur Aufführung.

Die Theaterunternehmer wechselten in den nächsten Jahren. Prätor Hering war inzwischen zum Bürgermeister befördert worden. Als er am 23. April 1812 starb, wurde an seine Stelle der Oberamtsadvokat Feller in das Direktorium des Theateraktienvereins gewählt. Trotz der Kriegsunruhen der folgenden Jahre erlitten die Theatervorstellungen nur einmal eine Unterbrechung, als das Schauspielhaus im Jahre 1813 zu einem Lazarett und schließlich sogar zu einem Blockhaus mit Schießscharten eingerichtet wurde. Nach Beendigung der Kriegswirren wurden die Vorstellungen wieder aufgenommen, aber die Einnahmen der Theaterkasse verminderten sich von Jahr zu Jahr, während sich die [illegible] [illegible].

In den Jahren [illegible]–1847 erfolgte unter den Direktoren Maschek, Witwe Feller, Kramer und Pitterlein ein kleiner Aufschwung, insofern als durch ihre Opern- und Schauspielvorstellungen zeitweilig bessere Einnahmen erzielt wurden. Im großen und ganzen konnten indes nur geringe Beträge zur Tilgung des Aktienkapitals verwendet werden; die Unterhaltungskosten des Theaters verschlangen den größten Teil der Einnahmen. Darum ist leicht erklärlich, daß die Mitglieder des Aktienvereins allmählich des Besitzes überdrüssig wurden und in den Vorschlag willigten, das Grundstück zu veräußern. Aber die Stadt lehnte am 30. Juni 1850 aus ökonomischen Gründen den Erwerb des Schauspielhauses ab. Zweiundeinhalb Jahre später, am 16. Dezember 1852, überließ die Aktiengesellschaft das Theatergebäude dem Konditor Raimund Trantzschel für den Preis von [illegible] Talern. Durch den Umstand, daß das Unternehmen in Privathand kam, wurde der Grund zum Untergang des Schauspiels gelegt. Trantzschels Bemühungen, die Einnahmen wenigstens auf die Höhe der Ausgaben zu bringen, waren erfolglos.

Am 1. August [illegible] wurde das Theatergebäude endlich von der Stadtgemeinde für [illegible] Taler übernommen. Nach den Plänen des Stadtbaudirektors [illegible] wurde dann im Sommer [illegible] von den Baumeistern [illegible] und [illegible] der Neubau des Stadttheaters in Angriff genommen.

Die Eröffnung fand mit Lessings „Minna von Barnhelm" am 10. Oktober 1871 statt. Dank der fortgesetzten Opferwilligkeit der Stadt war der Direktor Schiemang in der Lage, das Theater in kunstverständiger und kunstsinniger Weise zu leiten.

Die Direktionen, welche ihm folgten, hatten nicht immer denselben Erfolg wie Schiemang.

Seit dem Jahre 1899 leitete Paul Zimmermann das Stadttheater in Bautzen, im Sommer auch das Kurtheater Westerland-Sylt.



Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Es ist ein gewaltiger Weg, welchen die Oper von ihrem Entstehen an bis zu den Festspielen eines Richard Wagner im Laufe der Jahrhunderte durcheilt hat!

Hat sich unser Drama bekanntlich im Mittelalter aus geistlichen Spielen, die besonders hohe Kirchfeste verherrlichten, entwickelt, so ist unsere klassische Oper, die Oper Mozarts u. s. w., aus der Vermählung zweier Kunstgattungen entsprossen, so verschieden, wie sie nur auf der Bühne gedacht werden können.

Um das Jahr 1600 drang im Süden und im Norden die Musik auf das Theater: in Italien wollten humanistisch gebildete Kreise das Drama der Griechen wieder aufleben lassen, in England hatten gewandte Schauspieler den Einfall, Stücke in Strophen abzufassen und gesungen darzustellen.

Aus dieser Vermischung entstanden die ersten Singspiele, welche in Deutschland besonders an den Höfen gepflegt wurden. Und welch ein Schritt war es noch von den Singspielen bis zur kunstvollendeten **Oper und von da bis zu Wagners Tondrama!! . . .**

Im Anfange des Jahres 1870 faßte Richard Wagner im Verein mit einigen kunstbegeisterten Freunden den Plan, in Bayreuth ein eigenes Theater für seine Bühnenfestspiele zu begründen. Im Spätherbst 1871 erschien er zum zweiten Male in Bayreuth, um mit dem Verwaltungsrate, welcher aus den Herren Bürgermeister von Muncker, Advokat Kaefferlein und Bankier von Feustel bestand, die geplante Ausführung zu besprechen.

Am 22. Mai 1872 schon erfolgte die Grundsteinlegung zum Bühnenfestspielhaus. Der Bau wurde nach dem Plane des Baumeisters Brückwald aus Leipzig unter Leitung des Architekten Runkwitz ausgeführt. Die

Grundfläche des Theaters beträgt 3284 qm — das Opernhaus in Berlin hat nur 1890 qm, das Opernhaus in München 5145 qm —, die Länge der Bühne beträgt 23,7 m, ihre Breite 28,7, die Versenkungstiefe 10,8 und die Höhe von der Bühne bis zum Schnürboden 29,5 m. Die Gesamthöhe, von der Versenkungssohle bis zur Dachspitze, beträgt 48,1 m. In den Jahren 1881/82 wurde ein Anbau, der sogenannte Königsbau, ausgeführt.



Richard Wagner.

Das Theater in Bayreuth faßt im ganzen 1500 Personen, nämlich das Auditorium 1300, die Fürstengalerie 100 und die oberen Galerien 100. Die Einrichtung der Sitzplätze erinnert an das antike Amphitheater. Die Reihen steigen stufenmäßig auf. Im Hintergrunde nur schließt eine die ganze Breite des Raumes ausfüllende Loge, welche zur Aufnahme höchster Gäste bestimmt ist, den Zuschauerraum ab. Über derselben befinden sich die Plätze der oberen Galerie.

Das Orchester ist völlig unsichtbar; es ist in die Tiefe versenkt. Die maschinellen Einrichtungen sind von den Hoftheatermaschinisten Karl Brandt und F. Kranich ausgeführt worden. Acht Hydranten vermögen das Haus in kurzer Zeit unter Wasser zu setzen; das Publikum kann bei Gefahr sich schnell durch 14 Ausgänge entfernen. Der freie Platz vor dem Festspielhause ist durch Bogenlampen elektrisch beleuchtet.

Er liegt sehr schön, wenig entfernt von der Stadt auf einer sanften Anhöhe. Im Vordergrunde sieht man Bayreuth halbkreisförmig im Maintale ausgebreitet, im Hintergrunde gekrönt durch den Sophienberg. Links und rechts von diesem schließen sich die Ausläufer des Fichtelgebirges und der fränkischen Schweiz an.[1])

[1]) Vergl. Ein Wegweiser durch Bayreuth. Bayreuth, C. Gießels Verlag.

Der Zweck des von Richard Wagner selbst begründeten Bühnenfestspielhauses war nach seinen eigenen Worten „Den örtlich fixierten Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übungen und Aufführungen in einem höheren deutschen Originalstile ihrer Kräfte zu bilden."



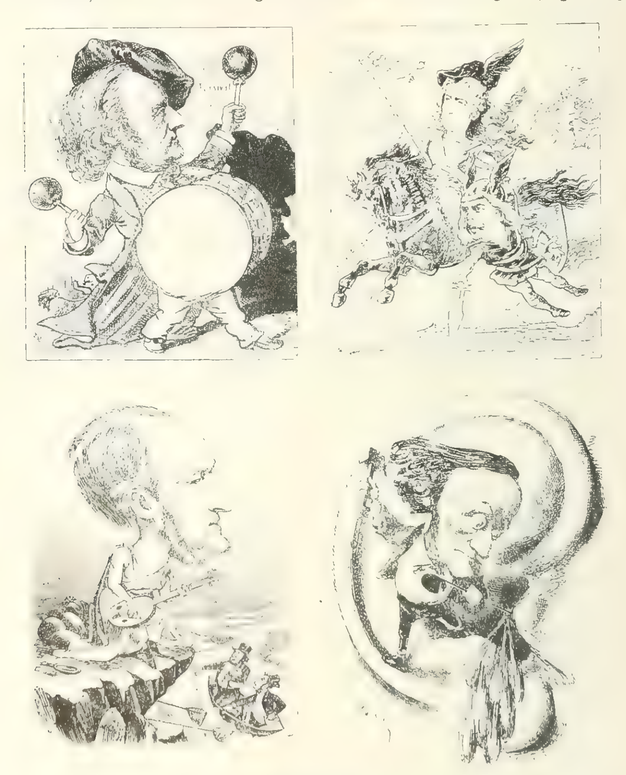
Villa Wahnfried in Bayreuth

Die ersten Aufführungen fanden in Bayreuth im Jahre 1876 statt. Am Schlusse der ersten „Götterdämmerung"-Aufführung am 17. August 1876 sprach der Meister das denkwürdige Wort zum Publikum: „Wir haben gezeigt, was wir können, nun wollen Sie, und wir haben eine Kunst!"

In der Bayreuther Idee, Richard Wagners Lebenswerk, ist ein gewaltiger Kulturgedanke zum Ausdruck gekommen. Zweierlei Art waren die Reformen, welche der Meister auf sein Jahrhundert ausgeübt hat, diejenige, welche er als Künstler traf, und die, welche er als Reorganisator unserer Kunstzustände unternahm. Fast jedes moderne Operntheater hat heute die Tieflegung des Orchesters angenommen und die technischen Wirkungen den Weisungen des Bayreuther Meisters abgelernt. Auch der amphitheatralische Zuschauerraum, der bei einigen neueren Theatern in Anwendung gekommen ist, ist auf das Bayreuther Idealtheater zurückzuführen. Den größten Einfluß aber hat Bayreuth auf dem Gebiete der Theater-Regiekunst zu verzeichnen. Fast alle Intendanten, Direktoren und Regisseure haben in Bayreuth gelernt.

Die Festspiele in Bayreuth wiederholten sich 1882, 1883, 1884, [illegible]

1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1897, 1899, 1901, 1902, 1904. Nach dem am 13. Februar 1883 in Venedig erfolgten Hin-



Wagner-Karikaturen.

Wiener Humoristische Blätter 23. 7. 1882. Der Floh 16. 3. 1890.
Deutsche Reichsfackel 11. 9. 1872. L'Eclipse 18. 3. 1869.

scheiden Wagners, führte die Festspielleitung des Meisters Werk weiter. Nach den „Parsifalaufführungen" wurde 1886 „Tristan" gegeben. Im

Jahre 1888 wurden in geradezu musterhafter Weise die „Meistersinger" aufgeführt. Die besten Kräfte wirkten mit. Plank und Friedrichs feierten wahre Triumphe. Von 1888 ab wuchs der Besuch der Bayreuther Festspiele in immer sich steigerndem Maße. Im Jahre 1891 hatte die Aufführung des „Tannhäuser" beispiellosen Erfolg. Kein Theater brachte ihn bisher so zur Darstellung, wie Wagner sie wünschte. Hier in Bayreuth wurde alles verwirklicht.

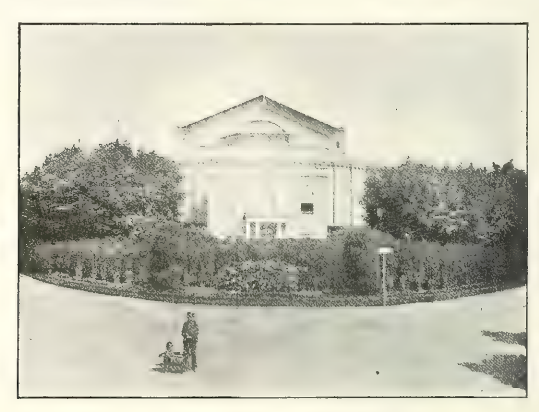
Das Jahr 1894 brachte in ähnlicher Weise den „Lohengrin" in einer Idealaufführung. Im Jahre 1896 war das 20jährige Jubiläumsjahr der Festspiele. Der „Nibelungenring" kam zur Darstellung. Das Berliner Königliche Opernhaus gewann den größten Teil der mitwirkenden Künstler zu einem Gastspiel, um nach dem Muster der Bayreuther Vorstellung den „Nibelungenring" zu geben. Die Leistungen der Bayreuther Schüler, eines Burgstaller als „Siegfried" und eines Breuer als „Mime", traten damals in Bayreuth in den Vordergrund alles Interesses. Unbeschreiblich, märchenhaft war gleich die erste Szene im „Rheingold": die Bewegung der Rheintöchter auf dem Grunde des Rheins und die Beleuchtung der Wellen. Und dennoch ist seitdem ein großer Fortschritt wieder festzustellen.



Wagner-Theater in Bayreuth. (Vorderansicht.)

Jeder Rolle, auch der kleinsten — das ist eine weitere Errungenschaft des Bayreuther Kunststils — wird Sorgfalt zugewandt, ja, denen gerade besonders, die bei Aufführungen an unseren Theatern gewöhnlich als Nebenfiguren betrachtet und besetzt werden.

Im Jahre 1899 dirigierte Siegfried Wagner, welcher die Erbschaft der Gesamtleitung der Festspiele übernommen hat, den Ring; Hans Richter leitete die „Meistersinger", Franz Fischer den „Parsifal". Große Verdienste als Regisseur der Bayreuther Festspiele erwarb sich seit mehr als zehn Jahren der Münchener Oberregisseur Anton Fuchs. Julius Kniese leitet die Chöre mit Meisterschaft. Die Namen der früheren mitwirkenden



Wagner-Theater in Bayreuth. (Rückansicht.)

Künstler sind allgemein bekannt. Der Obermaschinenmeister Fritz Kranich hat im szenischen und technischen die höchste Vollendung erreicht.

Am 22. Juli 1901 waren 25 Jahre seit der ersten Aufführung des „Ringes" in Bayreuth verflossen. Unter der Führung und Oberleitung von Frau Cosima Wagner und unter Assistenz des Sohnes Siegfried Wagner, der in dem Festjahre eine Aufführung des „Ring der Nibelungen" leitete, sammelten sich die angesehensten Künstler in Bayreuth: Hofkapellmeister Dr. Hans Richter, Generalmusikdirektor Felix Mottl aus Karlsruhe, Hofkapellmeister Dr. Karl Muck, ferner die Sängerinnen Frau Ellen Gulbranson (Kundry im „Parsifal"), Frau Marie Wittich (Sieglinde), Emmy Destinn (Senta), Frau Luise Reuß-Belce (Fricka und Gutrune), Frau Ernestine Schumann-Heink (Erda, Waltraute, Erste Norne, Mary im „Fliegenden Holländer"),

Josephine von Artner, Sophie David, Ottilie Metzger, Fanchette Verhunk (Freia), Frau Emilie Feuge-Gleiß (Waldvogel) und die Herren: Ernest van Dyck, Erik Schmedes (Parsifal, Siegfried), Alois Burgstaller (Siegmund und Siegfried, Froh und Erik im „Fliegenden Holländer"), Ernst Kraus (Siegmund, Erik), Anton van Rooy (Wotan), Theodor Bertram, Rudolf Berger (Amfortas, Gunther), Hans Schütz (Donner im „Rheingold"), Otto Briesemeister (Feuergott Loge), Hans Breuer (Mime), Fritz Friedrichs (Zauberer Klingsor im „Parsifal"), Peter Heidkamp (Daland im „Holländer"), Hans Keller (Fasolt), Johannes Elmblad (Fafner), Paul Knüpfer (Gurnemanz), Robert Blaß (Hagen), Julius Petter (erster Gralsritter im „Parsifal" und Steuermann im „Holländer"). Das 25jährige Jubiläum der Bayreuther Bühnenfestspiele (1876—1901) gestaltete sich zu einem überaus glänzenden und künstlerisch ergebnisreichen.



Dr. Muck

Die Bayreuther Festspielaufführungen wurden am 20. August mit der 114. Aufführung des „Parsifal" für das Jahr 1901 geschlossen. Der Andrang von Fremden war diesmal ein besonders großer.

Die Gesamtausgaben beliefen sich danach auf 600000 Mark, die Einnahmen gingen darüber.

Die Familie Wagner, die bekanntlich keine Tantiemen aus dem Festspielunternehmen bezieht, da alle Überschüsse dem der Erhaltung der Festspiele dienenden Festspielfonds zufließen, hatte in Folge des Jubiläums und der deshalb zu veranstaltenden Festlichkeiten für die Mitwirkenden u. s. w. große Repräsentationspflichten zu erfüllen, die einen aus eigenen Mitteln zu bestreitenden hohen Kostenaufwand verursachten, der auf 25—30000 Mark geschätzt ward. Sehr bedeutend war dagegen der wirtschaftliche Nutzen,

welchen die diesjährigen Festspiele für Bayreuth, Bayern und Deutschland abwarfen. $2^{1}/_{2}$ Millionen Mark sollen wieder in die Festspielstadt allein geflossen sein, und die deutschen Eisenbahnverwaltungen werden ein Festspieljahr recht wohl von einem anderen Jahre zu unterscheiden vermögen.

Richard Wagner hat Paris nach einem Aufenthalt von 14 ~~Tage~~ Tagen verlassen. Er hat uns mehrere Soireen gegeben in denen er uns verschiedene Stücke aus d. Tannhäuser und d. Lohengrin vorgespielt hat. Es ist unmöglich zu beschreiben mit welchem Feuer er die schönsten Stücke seiner Partituren am Claviere singt. Er hat uns ebenfalls einige Bruchstücke aus seinen Nibelungen vorgelesen.

Tyszkiewicz

Paris, 4 November 1853
Rue d'Antin. 22.

Eine Stelle aus einem Autogramm Tyszkiewicz.

Die vornehmsten Hauptkräfte erhalten eine Aufenthalts-Entschädigung von je 8000 Mark. Die Summe, die allein an Solisten für Aufenthalts-Entschädigungen gezahlt wird, beziffert sich auf — 160 000 Mark. Die Zeiten sind vorüber, da Deutschlands größte Künstler ihren Stolz und ihren Ruhm daran setzten, im Hause Richard Wagners selbstlos ihren Idealismus

ausleben lassen zu können. Allein es gibt auch heute noch Männer, die es in reiner, keuscher Begeisterung, die frei ist von allen Ziffern, nach der Festspielstadt zieht — die drei Hauptdirigenten Hans Richter, Karl Muck und Felix Mottl nehmen nicht einen Pfennig Enschädigung. (Im Jahre 1904 stellten Miß Isadora Duncan und Mlle. Louise Grandjean ihre Kräfte der deutschen Kunst ohne Entgelt zur Verfügung.)

25 Jahre hat Richard Wagner für die Verwirklichung seiner Ideen gerungen. Aus dem rohen Theater, das sich seine rege Phantasie von Brett und Balken auf einer schönen Wiese in der Schweiz erträumte, ist das einfach würdevolle Festspielhaus im Herzen des deutschen Vaterlandes, auf dem waldumkränzten Hügel im Weichbilde der Stadt Bayreuth geworden.

25 Jahre waren 1901 wieder verflossen, seitdem diese Stätte mit der vollständigen Aufführung des „Nibelungenring" zum Tempel der neu-deutschen Kunst geweiht wurde. Die Geschichte pflegt ihre Zeitabschnitte nach markanten Persönlichkeiten der Politik, der Kunst und Wissenschaft zu gliedern. Man spricht von einem Goetheschen, einem Bismarckschen Zeitalter. Mit gleichem Rechte darf man auch von einem Wagnerschen Zeitalter sprechen: auch in seinem gewaltigen Geiste spiegelte sich kristallklar, „was man so den Geist der Zeiten heißt."

Richard Wagners Werke aber, in denen er aus dem Born der germanischen Sage, aus der Tiefe des deutschen Volksempfindens schöpft, sind und werden von Bayreuth aus immer wieder und immer mehr in ihrer allen verständlichen Weltsprache der Töne die würdige Erfassung finden.

Das lehrten die Jahre 1902 und 1904. 1904 folgte, gleichfalls durch Siegfried Wagner neu ins Leben gerufen und auch musikalisch geleitet, der „Tannhäuser", wobei abermals neue Kräfte (darunter Lilli Grandjean von der großen Oper in Paris als Venus und Miß Duncan, die Reformatorin der Tanzkunst, als Grazie) zur Mitwirkung herangezogen waren. Auch traten in diesem Jahre die Hofkapellmeister Reidler und Balling für den „Ring" und den „Parsifal" neben H. Richter und Muck in die Reihe der Bayreuther Dirigenten ein. Unerschöpfliche Arbeit und stetes Vorwärtsüben im Dienst desselben idealen Geistes ist die Signatur in Bayreuth.

Das Königliche Schauspielhaus in Berlin.



Später als in anderen deutschen Städten, wie Nürnberg, Augsburg, Frankfurt a./M., Leipzig, Hamburg u. s. w. finden wir in Berlin die ersten Spuren einer Schauspielkunst; später als in jenen Städten ist also der Anfang einer Theatergeschichte in Berlin zu suchen. Und diese Tatsache findet ihre Erklärung darin, daß jene süd- und mitteldeutschen Städte längst eine hohe Entwickelung in der Kultur erreicht hatten, als Kölln-Berlin noch ein bescheidenes Dasein fristete.

Überall gewahren wir, daß die Schauspielkunst zuerst auf dem „Thespiskarren" umherfährt, dann sich Buden, hierauf Häuser und endlich Kunsttempel erbaut. Erst streifen die Schauspieler in „Banden" umher, dann treten sie in „Zünften" zusammen, hierauf vereinigen sie sich unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte (Prinzipal); endlich bilden sie eine öffentliche, privilegierte Gesellschaft, welcher der Fürst des Landes den wichtigsten Teil der Ergötzungen seiner Untertanen anvertraut. Abenteuer und Unsinn sind anfangs ein Labsal der Zuschauer, extemporale Possen und Zoten gelten als sinnreicher Witz; dann borgt das deutsche Volk bei fremden Nationen und endlich versucht es seine eigenen Kräfte an einer geläuterten dramatischen Kunst.

Alle diese Entwickelungsstadien hat auch die theatralische Kunst in Berlin durchlaufen, und es verlohnt sich wohl der Mühe, dieselben gleichsam kaleidoskopisch, und zwar bis zur Begründung des Königlichen Schauspielhauses zunächst, vor unserem geistigen Auge vorüberziehen zu lassen.*)

Über die Aufführung von sogenannten „Mysterien"**) in Berlin-Kölln

*) Siehe: Dr. jur. R. Béringuier, Das Kgl. Schauspielhaus, (enthält auch eine Biographie des Generalintendanten Botho v. Hülsen). Berlin, den 1. September 1883. Mit 4 Abbildungen. 2½ Bg. betr. Berlinische Bauwerke. Tafel 13 der „Vermischten Schriften im Anschlusse an die Berlinische Chronik und an das Urkundenbuch herausgegeben von dem Verein für die Geschichte Berlins. Band II."

**) So nannte man bekanntlich im Mittelalter eine Art geistlicher Schauspiele, die in Darstellung von Szenen aus der biblischen Geschichte, besonders aus der Passion, Auferstehung und Wiedergeburt Christi bestanden.



Das Neue Schauspielhaus in Berlin

während des Mittelalters wissen wir nichts Genaues; ebenso wenig von „Fastnachtsspielen"*), die besonders in Nürnberg beim Volke sehr beliebt waren. Diese älteste Zeit kirchlich-theatralischer Kunst ist für Berlin in Dunkel gehüllt, vielleicht auch nur wenig entwickelt gewesen. Immerhin wissen wir, daß schon im 14. Jahrhundert von den Franziskanermönchen des „grauen Klosters" lateinische Komödien aufgeführt wurden, die einen gelehrten Mann, den Pater Ambrosius Helwich, den Vorgesetzten des Klosters, zum Verfasser gehabt haben sollen und meist biblischen Inhalts waren. Der damals in Berlin sich aufhaltende markgräflich bairische Hof hielt es indes aus unaufgeklärten Gründen für gut, diese Klosterspiele einstellen zu lassen.

Erst mit der Regierungszeit der Hohenzollern kam die Darstellung dramatischer Erzeugnisse in neuen Aufschwung; freilich sind uns vor dem Anfange des 16. Jahrhunderts keine Urkunden darüber erhalten geblieben.

Aus einem Berichte der sämtlichen Prediger in Berlin-Kölln vom 30. Mai 1598 ist zu ersehen, daß am Palmsonntage in oder bei einem Hause am Dom oder der Dreifaltigkeitskirche ein Spiel „Die Angst und Schmerzen Christi in seinem Leiden" aufgeführt werden sollte und zwar von Bürgern der Stadt. Das Ministerium aber riet von der Vorstellung ab, „da die christliche Betrachtung des Leidens Christi dadurch verhindert oder gleichsam in ein Komödienspiel verwandelt werde". Man kann aus dem Berichte schließen, daß an allen vornehmen Kirchfesten biblische Stoffe auf die eine oder andere Art dargestellt wurden. So war unter anderem bereits 1569 zu Berlin ein „Spiel": „Vom heiligen Leiden und Sterben, auch Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi u. s. w." gedruckt worden, worin 48 Personen vorkamen.

Außer Zweifel steht es ferner, daß es längst vor Ablauf des 16. Jahrhunderts mehr als eine kleine, umherziehende Schauspielertruppe gegeben hat, welche, besonders, wenn sie eine Zeitlang in Sachsen sich aufgehalten hatte, die reiche Ausbeute zu benutzen suchte, die ein schon damals angesehener Ort, wie Berlin es war, gewährte, namentlich von seiten seines

*) Die älteste Form des deutschen Lustspiels. Sie kommen zuerst vor im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts und sind meistens in Nürnberg entstanden.

Die jetzt anwesende

Hoch-Fürstl. Baaden-Durlachische

Hoff-Comödianten,

Wolten den 8. Octob. 1731.

Gegen

Sr. Königl. Majestät in Preussen,

Marggraf zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs Ertz-Cämmerer und Churfürst, Souverainer Printz von Oranien, Neufchatel und Valengin, &c. &c. &c.

Ihre ergebenste Devotion

Zum Opffer

In allerunterthänigster Danckbarkeit

vorstellen, genannt:

Die an Tugend und Tapfferkeit Amazonische Heldin ARIBANE,

Mit einem Musicalischen Prologo beygefügten Inhalts

Unter dem Directorio

Titus Maass.

Der Schau-Platz ist alhier auf dem Berlinschen Rath-Hause und wird präcise um 4. Uhr angefangen.

Die Person giebet auf den 1sten Platz 4. Gr. auf den andern 3. Gr.

Titelblatt eines durch eine Wandertruppe in Berlin aufgeführten Stückes

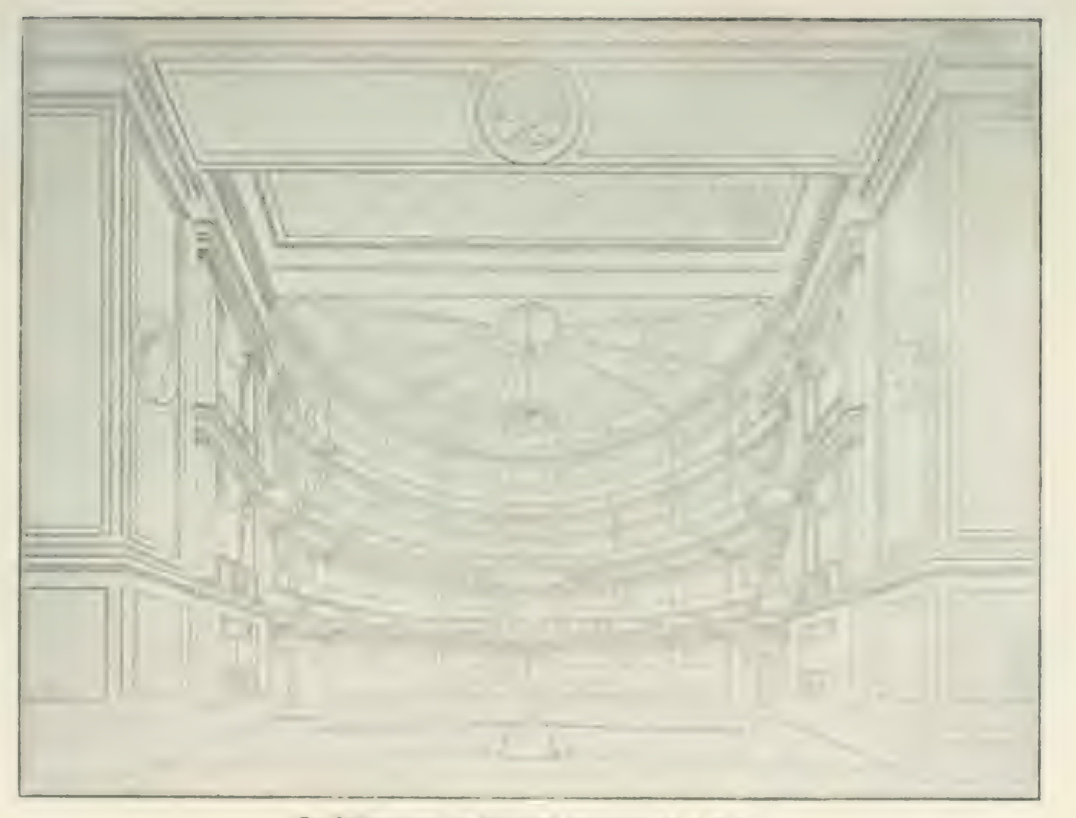




Schinkel

Der Erbauer des Berliner Schauspielhauses





Der Zuschauerraum des königlichen Schauspielhauses in Berlin.
([illegible])



Inneres des Königlichen Schauspielhauses in Berlin. Blick auf den Bühnenraum.

(Nach dem Schinkelschen Entwurf.)



meist dort residierenden kurfürstlich-hohenzollernschen Hofes und seines ihn umgebenden Adels.

Wir haben in diesen ersten Jahrhunderten, abgesehen von den Schuldramen, deren Verfasser gelehrte Berliner Schulmänner waren und die anfangs in lateinischer Sprache, später auch in deutscher Sprache abgefaßt, in Schulen oder im Rathause von Schülern aufgeführt wurden*), nur eine Wanderbühne.

Die Wanderbühnen in Deutschland wurden hauptsächlich durch das Auftreten der drei Gesellschaften: 1. Der berühmten „Bande" Johannes Veltens, 2. der Neuberschen und 3. der Ackermannschen Truppe bezeichnet. Die Wanderbühnen hatten, wenn sie auch vor Velten noch kein festgestaltetes und entwicklungsfähiges Repertoir besaßen, ihr Gutes darin, daß sie, von Stadt zu Stadt, von Land zu Land ziehend, überall das Interesse an dramatischer Kunst wachriefen.

Das Schauspiel hatte in Berlin besonders unter dem Kurfürsten Johann Sigismund (1608—19), der ein großer Musikfreund war, sich entwickelt. Freilich waren die theatralischen Aufführungen hier häufig noch voller Zoten und Plumpheiten. So wurde im Jahre 1618 zu Kölln an der Spree u. a. ein Stück mit dem Titel aufgeführt: „Amantes amentes. Das ist: Ein sehr anmuthiges Spiel von der blinden Liebe, oder, wie mans deutsch nennt, von der Löffelei. Alles nach Art und Weise der jetzigen getroffenen Venus-Soldaten, auf gut sächsisch gereimt, vorher schon viermal durchgesehen und augiert. Mit einer ausbündigen schönen Tageweiß von Pyramo und Thisbe und dem Poeten Ovidio. Durch Angelium Lohrbern Liga. Zuerst zu haben Magdeburg 1614, jetzt aber neu durchgesehen und mit Reimen zum Singen vermehrt, aufgelegt."

In den Anfang des 17. Jahrhunderts fällt auch die Erwähnung des Junkers Hans von Stockfisch in Berlin (vermutlich ein Name, der ihm wegen seiner Vorzüglichkeit in komischen Rollen gegeben wurde). Junker

*) Alt war z. B. das Herkommen, daß in Berlin bei Schuljubiläen und anderen Festlichkeiten, namentlich am Gregoriusfeste, Schuldramen aufgeführt wurden. Während des 30jährigen Krieges unterblieben diese Vorstellungen, nach Beendigung des Krieges wurden solche drama sacra, zu denen auch das Publikum Zutritt hatte, wieder aufgeführt, z. B. vom Berlinischen Gymnasium. Der Schauplatz war das Rathaus.



Schinkel, Dekoration zum dritten Akt der Oper: Die Vestalin.

Hans von Stockfisch (John Spencer), war der Prinzipal einer englischen Komödiantentruppe, die um diese Zeit Deutschland bereiste; er war vom Kurfürsten in Dienst genommen und genoß wegen seiner Schauspielertalente die Protektion des späteren Ministers Adam von Schwarzenberg. In den Jahren 1622–1625 war ein gewisser Lassenius, der längere Zeit in der Treuischen Gesellschaft rühmlich mitgespielt hatte, verschiedene Male mit einer Gesellschaft von „Lust- und Freudenspielern“ in Berlin gewesen. Allein Kurfürst Georg Wilhelm (1619–1640), ob er gleich seine Talente bewunderte, war dem Theater abhold und ermahnte ihn in einer längeren Unterredung, „seine jetzige Lebensart wieder zu verlassen, wobei er ihn kräftigst auf die damaligen Zuchtruten Gottes, sowohl durch Pest, Krieg, als Hungersnot, verwies.“ Sogar den Schulkomödien war Georg Wilhelm entgegen. Als im Jahre 1620 der Rat den Schülern die Aufführung eines Schuldramas gestattet hatte, erhielt dieser ein sehr ungnädiges Schreiben des Herrschers. Fortan war der Wille des Kurfürsten den Ratsherren Gesetz.

Der große Kurfürst, welcher im Jahre 1640 den Thron bestieg, hatte einen lebhaften Sinn für die Bildung seines Volkes. Berlin zählte damals 6000 Einwohner. Schuldramen wurden wieder eifrig aufgeführt. Mit der Thronbesteigung Kurfürst Friedrichs III. im Jahre 1688 fand die Kunst neue Pflege. Reisende Gesellschaften berührten häufiger Berlin, und im Jahre 1690 wird eines für die Berliner Theatergeschichte wichtigen Schauspielerprinzipales, des Sebastian di Scio, Erwähnung getan. Es wurde unterm 17. Juni 1690 gestattet, „daß Sebastian di Scio, Comödiant, in den Residenzen und in deren Landen überhaupt spielen und seine Nahrung suchen möge“; eine Erlaubnis, die vor ihm niemand in solcher Ausdehnung hatte. Di Scio wurde es übrigens gestattet, seine Vorstellungen auf einer im Berliner Rathause aufgeschlagenen Bühne zu geben.

Di Scio erhielt im Jahre 1691 im Magister Joh. Velten, Direktor der sächsischen Hofkomödianten, einen Nebenbuhler, welcher gleichfalls in Berlin spielte. Hier tritt uns zum ersten Male die Tatsache entgegen, daß in Berlin zu gleicher Zeit zwei Schauspielertruppen Vorstellungen gaben. Velten verfügte über ein Repertoir von 87 Dramen aus der deutschen, englischen,

holländischen, französischen Literatur u. s. w. Der Umstand, daß Velten zuerst weibliche Rollen durch Schauspielerinnen vorführen ließ, gewann ihm das Interesse des Publikums, die Geistlichkeit Berlins indessen bereitete ihm manches Hindernis.

Nachdem Preußen ein Königreich geworden war, betrachtete es König Friedrich I. als seine vornehmste Aufgabe, auch äußeren Glanz über sein Land und seine Residenzstadt zu verbreiten. Er ließ italienische Sänger und Sängerinnen nach Berlin kommen, und Ballett und Singspiel nahmen im Theater die erste Rolle ein. Gespielt wurde auf dem über dem damaligen königlichen Marstall in der Breitenstraße 36 belegenen Theater; doch auch im Charlottenburger Schlosse, der Residenz der geistreichen Sophie Charlotte, wurden Spiele und Ballette aufgeführt.*)

Aber auch die Volksmuse, das Volkstheater, schwieg trotz des Vorherrschens der höfischen Kunst nicht ganz. Im Jahre 1701 wurde dem di Scio wieder erlaubt, einige Zeit im Berlinischen Rathause zu spielen. Er gab seine Vorstellungen daselbst in einem Saale. Aber wie groß auch unter der Regierung Friedrichs I. die Liebhaberei des Volkes für das Theater war, so konnte dieses doch aus Mangel an guten Stücken nicht zu einem Volksbildungsmittel werden. Die Schulkomödien aber genügten dem Publikum nicht mehr; die Berliner wollten für ihre Schaulust andere Befriedigung haben. So besuchte die gebildete Gesellschaft nur das französische Hofschauspiel, dessen Eintrittspreise keineswegs unbedeutend waren, denn ein Platz auf dem 1. Balkon kostete 1 Taler, auf dem 2. Balkon 16 Groschen, auf dem 3. Balkon 12 Groschen, jeder Platz im Parterre 8 Groschen.

Als im Jahre 1714 Friedrich Wilhelm I. den Thron bestieg, verringerten sich die Aussichten auf Entwicklung des Theaters bedeutend. Der Prinzipal Eckenberg vergnügte das Publikum nur durch rohe Späße,

*) Im Jahre 1706 wurde ein französisches Hofschauspiel unter dem Intendanten du Rocher errichtet. Dieser erhielt einen jährlichen Zuschuß von 6000 Talern, mußte sich aber dafür verpflichten, wöchentlich zweimal unentgeltlich für den Hof zu spielen. Für diese Hofvorstellungen wurde der Gesellschaft du Rochers das Theater im Marstallgebäude eingerichtet; erst im Jahre 1711 wurde die Truppe wieder aufgelöst.



Mit

Seiner Königlichen Maj. von Preussen

allergnädigstem Privilegio wird von der



Kochischen Gesellschaft

Deutscher Schauspieler

aufgeführet:

Die Candidaten,



Oder:

Die Mittel zu einem Amte zu gelangen.

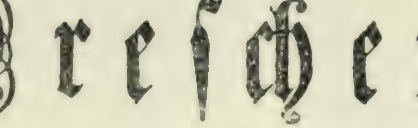
Eine Comödie vom Herrn J. C. Krüger in fünf Ackten.

Personen:

Die Gräfin.	Mad. Brücknerin.
Valer, ein Fähndrich.	Hr. Brückner.
Chrmander, ein Licentiat.	Hr. Gödel.
Herrmann, des Grafen Secretair.	Hr. Hencke.
Arnold, Hofmeister bey den Söhnen des Grafen.	Hr. Martini.
Fräulein Cristinchen, Chrilanders Braut.	Mad. Henckin.
Caroline, der Gräfin Cammerjungfer.	Mad. Starckin.
Valentin, des Grafen Laquey.	Hr. Quequo.
Johann, des Fähndrichs Diener.	Hr. Müller.

Den Beschluß macht:

Das pantomimische Ballet:

 ie  

Die Drescher.

Der Schauplatz ist in dem gewöhnlichen Comödien-Hause in der Behren-Straße. Die Person zahlet im ersten Range Logen und Parquet 16 Gr. Im zweyten Range Logen 12 Gr. Im Amphitheater 8 Gr. Und auf der Gallerie 4 G.

Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.

Berlin, Dienstag den 28. Februar 1775.

Theaterzettel der Kochschen Gesellschaft.

Ernst Frensdorff, Berlin.





und – man fand Gefallen daran.*) Immerhin war es in mancher Hinsicht noch besser, gar keine Kunst zu besitzen, als die Pflege einer fremdländischen, antinationalen und höfischen, vor der die Volksmuse trauernd sich in dumpfe Schlupfwinkel zurückziehen mußte.

Mit dem Jahre 1740, d. h. mit der Thronbesteigung König Friedrichs II. hob eine neue Epoche in der Theatergeschichte Berlins an, welches jetzt 90000 Einwohner zählte. Hatten unter dem prachtliebenden König Friedrich I. französische, italienische und deutsche Truppen sich abgewechselt, und war jede echte künstlerische Betätigung unter dem strengen Szepter König Friedrich Wilhelm I. auf das bescheidenste Maß herabgedrückt, so räumte Friedrich II. den freien Künsten sofort eine der ersten Stellen ein. Freilich war es die französische Bildung, welche der große König völlig in den Vordergrund stellte. Der deutschen Kunst kam direkt nichts zugute; sie wurde später nur mittelbar durch Friedrichs unvergleichliche Taten gefördert. So ließ er das deutsche Theater, welches in Berlin seine Vertreter in Eckenberg und Hilferding mit ihren Truppen fand, seine Wege weiter gehen, ohne es zu hindern. Und während diese den Geschmack des Publikums mit ihrem immerhin nur elenden Spiele und ihren faden Stücken verdarben**) und sich gegenseitig zu Grunde richteten, schuf sich Friedrich ein

*) Friedrich Wilhelm I. bestimmte übrigens, daß Eckenberg an monatlichen Gagen dem Bringhello und Frau 34 Taler 16 Groschen, dem Pantalon 23 Taler 2 Groschen, dem Anselm 17 Taler 8 Groschen, dem Zahnarzt (Dottore) und Frau 26 Taler, dem Pierrot 8 Taler 16 Groschen, dem Arlequin und Frau 34 Taler 16 Groschen zahlte. Eckenberg gab an, während 7 Wochen in Berlin 7000 Taler verdient und im ganzen in einer zwölfjährigen Tätigkeit mit seinen Vorstellungen 100000 Mark eingenommen zu haben. Die Hauptleistung Eckenbergs war seine Kraftprobe: er hob ein Pferd mit seinem Reiter in die Höhe und er selbst konnte von zwei Pferden nicht von der Stelle gebracht werden u. s. w. Als Eckenberg einst seine Kunst vor dem Könige zeigte, peitschte dieser selbst die Pferde, ohne daß es gelang, „den starken Mann“ wegzuziehen. So wenig Poesie, Theater und bildende Kunst unter Friedrich Wilhelm I. blühten, so wenig geehrt war auch die Wissenschaft. Vom Theater heißt es einmal, daß deutsche Schauspieler aus Hannover vom Könige von England eingeladen und nur wiederwillig angekommen seien. Sie spielten auch gar nicht am Hofe, sondern im Rathause und mußten wegen drohender Pestgefahr das Spielen sehr bald einstellen.

**) Die Aufführung von Schuldramen hatte um diese Zeit fast gänzlich aufgehört. 1760 wurde als letztes Stück zur Feier des 166. Stiftungstages des Berlinischen Gymnasiums „Der sterbende Sokrates“ vom Subdirektor Baumgarten aufgeführt.

Theater von privilegierten Hofkomödianten, wo ihm das graziöse Spiel der Franzosen und die Kunst italienischer Gesänge vorgeführt wurden.

Als Friedrich der Große 1740 den Thron bestieg, mußte ihn also das, was er in Berlin als deutsches Theater vorfand, in seinem Widerwillen bestärken. Nachdem die bekannte Neuberin schon seit 1727 in Leipzig gewirkt, Gottsched dort 1737 den Hanswurst von der Bühne vertrieben hatte, belustigte man sich bis 1740 in der Residenz des Soldatenkönigs noch an den alten Haupt- und Staatsaktionen, den Hanswurstiaden und extemporierten Stücken, die teils auf dem Rathause, teils in der Reitbahn in der Breitenstraße, sowie in Buden auf dem Neuen Markte, auf dem Dönhofsplatze und Gensdarmenmarkte aufgeführt wurden. Endlich traf Schönemann mit einer zwar nicht zahlreichen, aber guten Truppe ein, unter welcher sich Eckhof befand und von welcher zum ersten Male Stücke von Gottsched, Gellert, J. E. Schlegel u. a. gegeben wurden. Doch blieb diese Gesellschaft nicht lange in Berlin, ein Zeichen, wie ungünstig der Boden noch für derartige Vorstellungen war.

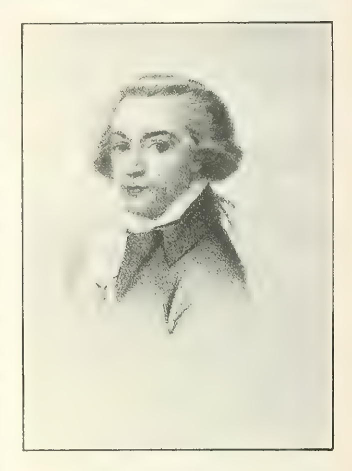


Im Jahre 1741 ließ Friedrich zunächst das Opernhaus für die italienische Oper erbauen, welches 1742 eingeweiht wurde.*)

Seit 1711 aber, wo die du Rochersche Gesellschaft unter König Friedrich I. entlassen wurde, hatte Berlin kein französisches Schauspiel mehr gehabt, wohl aber wurden für das große Publikum noch in dem im Hause des Bürgermeisters v. Hessig eingerichteten Theater, Poststraße Nr. 5, deutsche Stücke aufgeführt.

*) Siehe hierüber den [illegible] Opernhaus in Berlin.

Friedrich II. berief nun aus Frankreich eine Truppe, die dann von 1741–1756 spielte, also bis der siebenjährige Krieg ausbrach. Stücke von Corneille, Racine, Molière, Regnard und Marivaux kamen zur Aufführung. Nach dem Frieden, im Jahre 1763, wurde einer neuen französischen Schauspielertruppe die Konzession erteilt. Da nämlich die Vorstellungen der königlichen französischen Schauspielergesellschaft außer bei feierlichen Gelegenheiten am Hofe nur einmal, nämlich Mittwochs, gegeben wurden, und der Raum zu klein war, um ein größeres, schaulustiges Publikum zu fassen, so wurde noch eine besondere Truppe außer der vom König besoldeten gebildet. Berger, der „Springer", auch Pantomimenspieler Bergé genannt, erbaute nämlich nach beendetem siebenjährigen Kriege ein Schauspielhaus in der Oranienburgerstraße Nr. 82, unweit Monbijou, das hernach in Döbbelins Besitz überging. Die erste Vorstellung fand hier im Anfange des Jahres 1768 statt. Bergers Erwartungen gingen aber nicht in Erfüllung. Da erbot sich Fierville, ein bisheriges Mitglied der Hofschauspielergesellschaft, eine neue französische Truppe zu stellen, jedoch unter der Bedingung, daß ihm nicht nur die zur Unterhaltung eines Hofschauspiels ausgesetzten 10000 Taler jährlich bewilligt würden, sondern daß er auch die Erlaubnis erhielt, vor dem Publikum gegen zu zahlendes Eintrittsgeld zu spielen. Diese Forderungen wurden bewilligt, und es wurde auch genehmigt, daß Fierville wöchentlich an drei Tagen gegen Eintrittsgeld spielte, während der Karnevalsmonate aber gegen freien Eintritt auf dem Schloßtheater. Fierville eröffnete seine Bühne am 24. März 1769 in dem in der Behrenstraße errichteten Schauspielhause. Er fand aber ebensowenig seine Rechnung, wie Berger in seinem Theater bei Monbijou.



J. F. F. Fleck.

Das Königliche Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkte zu Berlin (1774–1801)

Nach einem Original-Aquarell von Jean Rosenberg

Ernst Frensdorff, Berlin.





Das Königliche Nationaltheater auf dem Gensdarmenmarkte zu Berlin (1774–1801).



Nach drei Jahren überließ er das Unternehmen dem Direktor Chavanne, aber auch dieser war nicht glücklich.

Im Jahre 1775 wurde dann auf Befehl Friedrichs des Großen und unter Aufsicht des Oberbaudirektors Boumann das neue Königliche Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkte erbaut. Der Grundriß desselben war, wie beim Opernhause, ein langes Viereck. Die Länge betrug 80 Fuß. Das Gebäude faßte 1200 Personen. Vorn an der Front befand sich die Inschrift: Ridentur et corrigentur mores. Über dem Fronton waren Figuren, das Trauerspiel, das Lustspiel und die Tanzkunst darstellend, angebracht. Gleich über dem Eingange befand sich ein Saal, das sogenannte Foyer. Die Dekorationen waren prächtig; die Bewegung der Coulissen geschah durch eine Walze; die Gardinen wurden durch Gewichte gezogen. In dieses neue Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkte, welches am 22. April 1776 mit Corneilles „Polyeucte" eingeweiht wurde, zog nun die französische Schauspielertruppe ein und spielte dort bis zu ihrer Verabschiedung durch Friedrich den Großen im Jahre 1778.

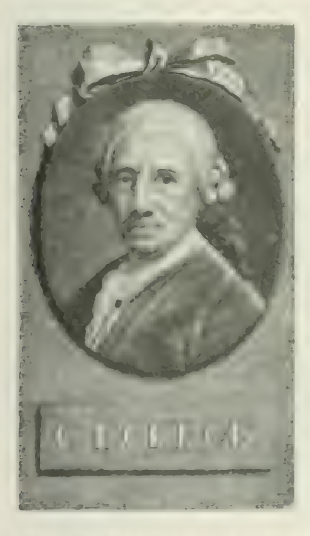
Das deutsche Schauspiel fristete, wie schon erwähnt, unter Friedrich dem Großen ein elendes Dasein. Eckenberg spielte in einer Bude auf dem Friedrichsmarkte, dann auf dem Dönhoffsplatze; Hilferding im Köllnischen Rathause. Zu Hilferdings Repertoir gehörten u. a.: „Weltberühmtes Trauer- und Lustspiel von der artigen Grundsuppe der Welt" von Richter, ferner „Duell-Tragödie oder was vom Ausfordern und Balgen zu halten sei", dann „Der unbekannte Liebhaber oder geliebte Feind Timocrates mit vieler kurzweiliger Ergötzlichkeit vom lustigen Pickelhering angefüllet und vorgestellet". Nach zwei Jahren war Hilferding durch Eckenbergs Konkurrenz lahm gelegt. Aber auch dieser vermochte sich nicht lange zu halten.

Von der Roheit des damaligen deutschen Schauspieles kann man sich schwer einen Begriff machen; es ist wunderbar, daß selbst in dem aufgeklärten Berlin der damaligen Zeit ein solcher Unsinn noch Verehrer aus allen Ständen fand. Es war daher eine schwierige Aufgabe, die deutsche Kunst aus dem Staube der Verachtung zu ziehen und sie des Beifalls der Gesitteten und des Schutzes der Höfe zu sichern.



Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Im Jahre 1742 war zwar auf besonderen königlichen Befehl **Schönemann** von Breslau nach Berlin gekommen. Seine Truppe bestand bei ihrer Ankunft in Berlin außer seiner Frau und Kindern vornehmlich aus Elers, der Spiegelbergerin, Ekhof, der Gantnerin, Stein und Henderich; später kamen noch Uhlich, Starke und die Schröder hinzu. Vergleicht man die Schauspiele, welche Schönemann in Berlin aufführte, mit denen Hilferdings und Eckenbergs, so muß man immerhin einen Fortschritt zugeben. Aber das im Geschmack verwilderte **Berliner Publikum, welches lange Zeit** nichts als Staatsaktionen, Hanswurstiaden, elende Opern und Ballette gekostet hatte, fand an Schönemanns Spielplan, der Gottscheds „Cato", „Iphigenie", „Alcire", Gellerts Lust- und Schäferspiele, Johann Elias **Schlegels „Kanut", Quistorps „Hypochondristen"** u. s. w. enthielt, keinen Gefallen. Es war froh, als nach Schönemanns Weggange im Jahre 1754 der Direktor Franz Schuch ihm den „Hanswurst" zurückbrachte, und Schuch und seine Frau waren groß als Har**lekin und Colombine in ihrer Bude** auf dem Friedrichsplatze oder dem Gensdarmenmarkte! Um diese Zeit kam **Lessing** zum dritten Male nach Berlin (1758 – November 1760); zum ersten Male war er 1748, zum zweiten Male 1755 dort gewesen). Das Kriegsjahr 1758 entzündete in seiner Brust patriotische Begeisterung und neuen Schaffenstrieb. Aber das Berliner Theater fesselte ihn nicht. Lessing veranstaltete daher eine Ausgabe von Gleims „Kriegsliedern", gab die „Literaturbriefe" heraus und eine Auswahl von Logaus „Sinngedichten". Dann aber schrieb er den „Philotas" und das Fragment „Faust". Schon früher hatte er sich der Kritik und Geschichte des Theaters zugewandt und

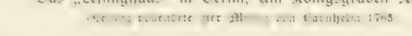


mit Mylius „Die Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ herausgegeben. Wenn diese auch eine gewisse Anerkennung der Franzosen enthielten, so deuteten sie doch schon die literarische Revolution an, die der ganzen Literatur eine neue Gestalt geben sollten.

Wir haben gesehen, daß Franz Schuch von 1754 ab auf dem Gensdarmenmarkte in einer Bude spielte. Im Jahre 1764 erhielt sein ältester Sohn die Konzession für Berlin und die sämtlichen preußischen Lande. Er trat anfangs in die Fußstapfen seines verstorbenen Vaters. Er erbaute in demselben Jahre ein neues Theater auf dem Hofe eines Gebäudes in der Behrenstraße, das jedoch sehr klein und armselig ausfiel. Gleichwohl war es dieselbe Bühne, wo später „Hamlet“, „Götz von Berlichingen“, „Otto von Wittelsbach“, „Die Räuber“ und „Fiesco“ aufgeführt wurden, wo Brückner und Brockmann, Schröder und Reinicke, Fleck und Unzelmann u. a., von tiefem Verständis und wahrhaft schöpferischem Drange beseelt, die klassische Periode



unserer deutschen Schauspielkunst begründeten. Im Jahre 1766 kam Döbbelin, welcher bis daher bei der Ackermannschen Truppe gespielt hatte, nach Berlin und trat als Richard III. auf. Das Publikum, das sonst nichts als Possenspiele sah und sehen wollte, wurde von Bewunderung hingerissen. Döbbelin pflegte von seiner Ankunft in Berlin zu erzählen: „Ich fand 1766 die Bühne in Berlin in einem eigenen Zustande: Hanswurst und wieder Hanswurst! Wie erstaunte ich, als ich Nicolai, Ramler, Mendelssohn und Lessing unter den Zuschauern fand! Wie, sagte ich eines Tages zu Lessing, ihr die Schöpfer des guten Geschmackes, könnt das mit ansehen? Macht es besser, wenn ihr könnt, erwiderte Lessing. Das will ich, in vier Wochen



Das „Lessinghaus“ in Berlin, Am Königsgraben No. 10.

[illegible] vollendete hier M[illegible] von Barnhelm 176[illegible]

Ernst Frensdorff, Berlin





Die Eingangstür zum „Lessinghause", Am Königsgraben No. 10.



soll der Held herrschen und der Hanswurst vertrieben sein. Dann setze ich euch eine Ehrensäule, meinte Lessing. Ich habe Wort gehalten, das



Theater gereinigt, den Hanswurst verjagt, aber Lessing ist mir die Ehrensäule schuldig geblieben. Doch glaube ich sie mir selbst dadurch gesetzt zu haben, daß ich später seinen „Nathan" auf die Bühne brachte."

Tüchtige Männer, wie Professor Ramler, begünstigten die Reformen Döbbelins, und das Schuchsche Theater kam zu Ansehen. Es wurden vorzugsweise Lessingsche, Weissesche, Schlegelsche, Brawesche, Holbergische und Rosmannsche Stücke neben guten Übersetzungen gegeben. Döbbelin verließ die Schuchsche Gesellschaft indes schon 1767 wieder, als er vom Könige das Privilegium erhalten hatte, eine neue, gute Truppe zu errichten, die er 1789 an den Hof in Berlin abtrat und die somit die Grundlage des Berliner Theaters wurde.


Herr Fleck und Herr Dauer
Clavigo und Carlos.

Doch wurde Döbbelin das Aufkommen schwer, obschon er treffliche Künstler aus Hamburg und Leipzig herbeigezogen hatte und auf jede Weise den Sinn für das regelmäßige Trauerspiel zu heben suchte. Allein in Berlin war zu jener Zeit die Vorliebe für die französische Bühne zu groß, als daß sich ein deutsches Theater anders als kümmerlich erhalten konnte. Meistens wurde dasselbe nur von denjenigen besucht, die der französischen Sprache nicht mächtig waren. Schon war daher auch Döbbelins Gesellschaft ihrem Untergang nahe, als plötzlich eine Rettung in der Not erschien: Lessings „Minna von Barnhelm!“ Das Stück wurde am 21. März 1768 zum erstenmal gegeben und mußte in einundzwanzig Tagen neunzehnmal wiederholt werden. Am 6. April 1772 gelangte „Emilia Galotti“ zur Aufführung, fand aber bei dem damaligen Publikum so geringen Anklang, daß es bis 1781 nur 9 mal gegeben wurde. Im Jahre 1774 erschien zum erstenmal Goethes „Götz von Berlichingen“ auf dieser elenden Bühne ohne Nennung des Verfassers und mit einer anlockenden Belehrung auf dem Zettel, die für den damaligen Standpunkt des Publikums bezeichnend ist und die folgendermaßen lautete: „Götz von

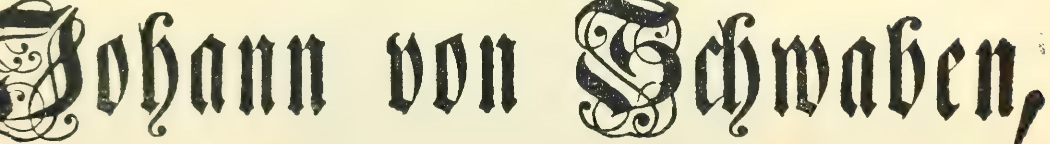


Heute, Donnerstags, den 31. Januar 1782.

werden die

Döbbelinischen

von Seiner Königl. Maj. von Preussen
allergnädigst generalprivilegirten
und Herzoglich Braunschweig-
Lünebur-gischen
Hof-Schauspieler



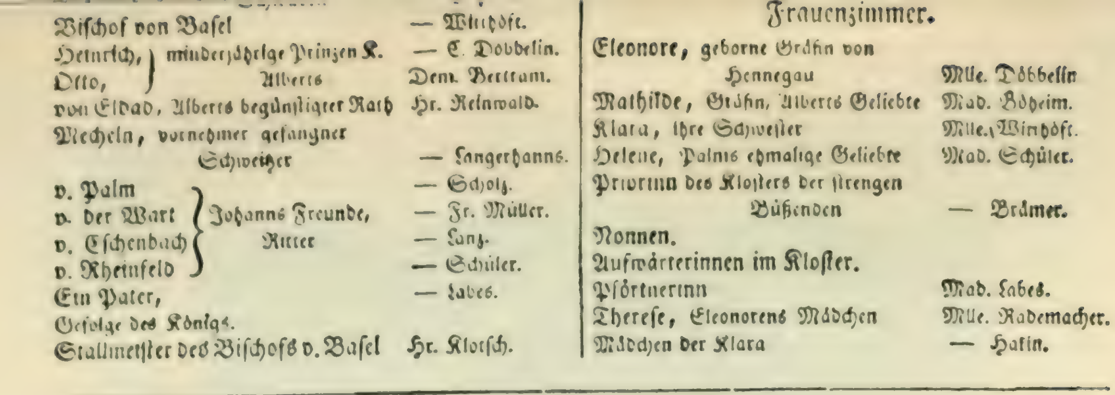
aufführen:

Johann von Schwaben,

Ein National-Schauspiel in fünf Akten von Hrn. Meißner. Frey bearbeitet fürs Theater von Hrn. Plümicke.

Personen:

Albert, deutscher König	Hr. Brückner.	Mechelns Reitknecht	Hr. Schumann.
Johann, Prinz, sein Neffe, Erbe von		Trabanten	Hr. Bessel. Hr. Dremitz. Hr. [illegible]



Bischof von Basel	— Wittböft.
Heinrich, } minderjährige Prinzen K.	— C. Döbbelin.
Otto, } Alberts	Dem. Bertram.
von Eldad, Alberts begünstigter Rath	Hr. Reinwald.
Micheln, vornehmer gefangner Schweitzer	— Langerhanns.
v. Palm }	— Scholz.
v. der Wart } Johanns Freunde,	— Fr. Müller.
v. Eschenbach } Ritter	— Lanz.
v. Rheinfeld }	— Schüler.
Ein Pater,	— Labes.
Gefolge des Königs.	
Stallmeister des Bischofs v. Basel	Hr. Klotsch.

Frauenzimmer.

Eleonore, geborne Gräfin von Hennegau	Mlle. Döbbelin
Mathilde, Gräfin, Alberts Geliebte	Mad. Böheim.
Klara, ihre Schwester	Mlle. Wittböft.
Helene, Palms ehmalige Geliebte	Mad. Schüler.
Priorinn des Klosters der strengen Büßenden	— Brämer.
Nonnen.	
Aufwärterinnen im Kloster.	
Pförtnerinn	Mad. Labes.
Therese, Eleonorens Mädchen	Mlle. Rademacher.
Mädchen der Klara	— Hafin.

Die Herrschaften, welche gern ihre eigene Loge haben wollen, werden gehorsamst ersucht, eine Gesellschaft von vier Personen auszumachen, weil bey Vereinzelung der Logen der Directeur zu viel einbüßt.

Der Schauplatz ist in dem gewöhnlichen Comödienhause in der Behren-Straße. Die Person zahlet im ersten Range, Logen und Paruquet 16 Gr. Im zweyten Range, Logen, 12 Gr. Im Amphitheater 8 Gr. Und auf der Gallerie, 4 Gr.

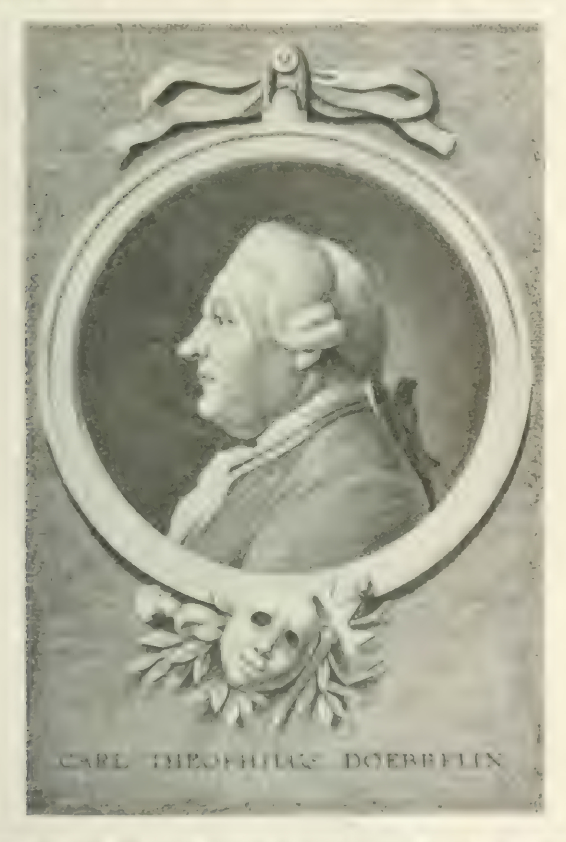
Wegen Enge des Platzes kann kein Bedienter ohne Bezahlung eingelassen werden.

Der Anfang ist präcise um fünf Uhr.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Berlichingen iſt ein ganz neues Schauſpiel, welches nach einer beſonderen und bis jetzt ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und ſcharf



CARL THEOPHILUS DOEBBELIN

ſinnigen Verfaſſer mit Fleiß verfertigt worden iſt. Es ſoll, wie man ſagt, nach Shakeſpeariſchem Geſchmack abgefaßt ſein. Man hatte vielleicht Bedenken getragen, ſolches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat

dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und, soviel Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt gemacht, es auszuführen. Auch hat man, sich dem geehrten Publikum gefällig zu machen, alle erforderlichen Kosten auf die nötigen Dekorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren. In dem neuen Stück kommt auch ein Ballett von Zigeunern vor. Die Einrichtung der Szene ist am Eingang auf einem besonderen Blatt für einen Groschen zu haben."

Die erste Zeitung, die den Namen des Dichters nannte, spricht von einem Dr. Göde in Frankfurt. Der Andrang zu der Vorstellung war so groß, daß man das Stück sechs Tage hintereinander geben mußte. Die „Vossische Zeitung" brachte darüber eine Kritik unter dem Titel: „Von gelehrten Sachen." Am 3. November kam auch „Clavigo" zur Aufführung. Am 17. Dezember brachte Döbbelin den „Hamlet" zum ersten Male. Brockmann mußte während seines kurzen Aufenthaltes die Rolle zwölfmal spielen. Auch Schröder gastierte in dieser Zeit. Am Anfang des Jahres 1783 spielte man zum ersten Male „Die Räuber" mit großem Erfolg. Nichts wollte dagegen mehr aufkommen, selbstverständlich auch Lessings „Nathan der Weise" nicht, der es nur zu vier Vorstellungen brachte, während „Die Räuber" in demselben Zeitraum 21 mal gespielt wurden.

Vielseitig aber waren immerhin die Hindernisse, mit denen das innerlich erstarkte deutsche Theater in Berlin während der ganzen Regierungszeit Friedrichs des Großen zu kämpfen hatte, da es als ein Privatunternehmen ärmlicher Art allein durch den ausharrenden Mut, die heutzutage kaum noch verständliche Selbstverleugnung und Aufopferungsfähigkeit seiner Künstler zu bestehen vermochte und von seiten des Hofes, sowie von seiten der tonangebenden Stände nicht allein keinerlei Unterstützung und aufmunternde Begünstigung erfuhr, sondern sogar geradezu als eine unberechtigte, der Beachtung nicht würdige Erscheinung betrachtet wurde.

Am 10. Juni 1771 hatte übrigens Heinrich Gottfried Koch, geb. 1707 zu Gera, welcher nach dem Tode des jüngeren Schuch das Theater in der Behrenstraße erworben hatte, seine Bühne mit „Miß Sara Sampson" und einem Prologe von Ramler eröffnet. Döbbelin war in

Lieber Schiele

Leben Sie wohl. überbringer
dieses ist ein armer Sänger
bis in Hoff welcher das unglück
mit seine Colegen hatte abgedankt
zu werden, er ist sehr arm

Christ. Freunde wändet dem Menschen
so auch Ihm — lebt wohl alter
Guter Schiele wer weiß wo wir
uns wieder seh. Ihre Gesundheit
so auch aller braven Guten wünsche ich
[illegible]

lebt wohl. Sontag
Nach — Christi [illegible]
Dobbel

Eigenhändiges Schreiben C. T. Döbbelins. (Unterschrift „Dobbel".)



Nach einem Stiche von Daniel Chodowiecki



demselben Jahre nach Leipzig übergesiedelt. Kochs Erfolge waren groß; das Theater war oft gedrängt voll. Die Lessingschen Dichtungen schufen gleichsam das literarische Fundament seinem Theater. Gleich im ersten Jahre seines Unternehmens willigte er auf Ersuchen einiger Hofleute ein, daß auf seinem Theater eine außerordentliche französische Vorstellung ohne Entschädigung seinerseits gegeben werden konnte. Sein Versuch, für seine Schauspieler den Namen „Hofschauspieler" zu erhalten, scheiterte indes laut einer Kabinetsordre vom 14. Januar 1772.

Koch starb am 3. Januar 1773 im 24. Jahre seiner Prinzipalschaft. Seine Verdienste in der Berliner Theatergeschichte sind unvergeßlich. Nach Kochs Tode ward das erste preußische Privilegium (am 23. März 1775 ausgefertigt), Döbbelin übertragen. Die Döbbelinische Gesellschaft hatte zuletzt in Dresden und Potsdam gespielt und seit ihrem letzten Aufenthalte in Berlin (1771) manche wichtige Veränderungen in bezug auf das Personal erfahren. Er übernahm von der Witwe Koch das Theatergebäude, die Garderobe und zugleich einen großen Teil der Schauspieler von der früheren Kochschen Truppe.



BROCKMANN.

Die Eröffnung der neuen Spielzeit unter Döbbelin fand am 17. April 1775 statt mit den „Feindseligen Brüdern" von Young und einer „Rede" von Frau Döbbelin. Ein Ballett, „die Fischweiber", machten den Beschluß. Es wurde anfangs dem neuen deutschen Theaterdirektor nicht leicht, sich gegen ein ständiges französisches Theater, welches immer noch von der Gunst und Unterstützung des Hofes und Publikums getragen wurde, zu halten. Döbbelin aber erlahmte in seinen Anstrengungen nicht. Brockmann, der Liebling der Hamburger Bühne, gab Gastrollen. Im Jahre 1778, als der bairische Erb

folgekrieg ausgebrochen war, trat ein wichtiges Ereignis ein. Die französische Bühne in dem „neuen Königlichen Komödienhause" auf dem Gensdarmenmarkte, welche ohne Unterstützung des Hofes ihr Dasein nicht fristen konnte, wurde geschlossen. Seit 1778 hat zum Vorteil unserer nationalen Bühne kein stehendes französisches Schauspiel mehr in Berlin gespielt.

Im Jahre 1780 gastierte Schröder aufs neue in Döbbelins Theater; er fand namentlich als „Lear" großen Beifall. Im folgenden Jahre fand daselbst eine Feierlichkeit statt, deren Ertrag zu einem Denkmal für Lessing, der am 15. Februar 1781 in Wolfenbüttel gestorben war, verwandt wurde. Obschon bis dahin die deutsche Kunst sich der Unterstützung des Herrschers nicht erfreuen durfte, wußte Döbbelin sein Theater durch gute Ökonomie aufrecht zu erhalten und dasselbe seiner Vervollkommung zu nähern. Döbbelins Direktion war die längste, welche Berlin bis dahin erlebt hatte. Sie dauerte bis 1787 und war bemerkenswert und ausgezeichnet durch die ersten Vorführungen der frühesten Goetheschen und Schillerschen Stücke. Auch Shakespeare ging unter der Direktion Döbbelin zum erstenmal über die Bühne. Brockmann hatte den Reigen mit „Hamlet" eröffnet; das Berliner Publikum ward begeistert, man prägte eine Medaille auf Brockmann und ehrte ihn zum ersten Male mit einem bis dahin nicht üblichen öffentlichen Hervorruf. Auch Schröders Spielplan umfaßte meist Shakespearesche Rollen; ja er gewann den Ruf, der erste deutsche Schauspieler in Shakespeareschen Helden zu sein.

Im Jahre 1786 schloß Friedrich der Große seine Augen. Mit prophetischem Blick hatte er das Herannahen einer goldenen Morgenröte der deutschen Literatur vorher gesehen, wie die Worte in seiner Schrift: „De la littérature allemande" kundgeben. „Wie Moses sehe ich das Land der Verheißung, aber hineinkommen werde ich nicht . . ." Friedrich stand vor seinem Heimgange schon mitten darin; es lag nur eine Tragik darin, daß seinem Geiste das frische Aufblühen der deutschen Literatur unter Klopstock, Lessing und Goethe verschlossen blieb.

Friedrich der Große mußte leider erst zum letzten Schlafe eingehen, bis die Hauptstadt des preußischen Staates, welche damals 147391 Einwohner zählte, sich dazu aufraffen konnte, der deutschen Bühnen-

kunst eine bleibende Stätte zu bereiten. Alles dies änderte sich aber 1786 mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms des Zweiten. Dieser erhob das Döbbelinsche Theater zu einem National-Theater und räumte ihm das 1774 für die französischen Vorstellungen erbaute Schauspielhaus auf dem Gensdarmenmarkt ein, wo am 5. Dezember 1786 die deutschen Vorstellungen begannen. Dennoch bedurfte es noch einer ganzen Reihe von Jahren, ehe die alte Verkehrtheit besiegt war, das Publikum der preußischen Hauptstadt sich als ein deutsches fühlen und dem Ernst und der Tiefe deutschen Kunststrebens eine lebhafte Empfänglichkeit, ein wirkliches Verständnis entgegenbringen konnte.

Nachdem die Schaubühne wegen der allgemeinen Landestrauer am 17. August 1786 (dem Todestage Friedrichs des Großen) bis zum 1. Oktober geschlossen war, nahmen am 1. Oktober 1786 die Vorstellungen wieder ihren Anfang, jedoch vorläufig noch im alten Komödienhause in der Behrenstraße, da im „Nationaltheater" wegen vorzunehmender Neueinrichtungen noch nicht gespielt werden konnte.

Das französische Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkte faßte 1200 Personen, also 400 Personen mehr als das Haus in der Behrenstraße. Die Breite des Prosceniums betrug 31, die Tiefe des Saales 37 Fuß. Das Theater in der Behrenstraße wurde am 3. Dezember 1786 geschlossen. Döbbelin nahm am Schlusse der Vorstellung mit einer „Rede in Versen" Abschied von der alten Kunststätte.

Eine der ersten Regierungshandlungen König Friedrich Wilhelm II. war also die Begründung des „Nationaltheaters" oder des „Königlichen (Deutschen) Theaters" gewesen. Die Franzosen waren, wie erwähnt, aus dem „französischen Komödienhaus" am Gensdarmenmarkte ausquartiert worden, das der Döbbelinschen Gesellschaft nunmehr mit allen Dekorationen und der Garderobe überwiesen wurde. Der König war voll Wohlwollen und ein Freund deutscher Kunst, besonders des deutschen Theaters und der aufstrebenden deutschen Literatur. Er bewilligte eine Subvention von [illegible] Talern und gab die Erlaubnis, bei großen Stücken die Statistenkleider aus der Garderobe des „Königlichen Opernhauses", welches im Jahre 1742 eingeweiht worden war, zu entlehnen. So war

die Döbbelinsche Truppe zu Schauspielern des „Königlichen Nationaltheaters" geworden, und die Glieder ihrer Gesellschaft sind die eigentlichen Vorfahren der heutigen königlichen Hofschauspieler. Am 5. Dezember 1786 eröffnete Döbbelin das „Königliche Nationaltheater" auf dem Gensdarmenmarkte mit einer Ansprache, dem das pantomimisch-allegorische Ballett „Das Opfer der Musen" von Lanz, das fünfaktige Lustspiel von Jünger „Verstand und Leichtsinn" und zum Schluß das allegorische Ballett „Das Fest der Schauspielkunst", ebenfalls von Lanz, folgten. Bei der Festvorstellung im „Königlichen Nationaltheater" waren König Friedrich Wilhelm II. mit dem Hofe, die Generalität und das ganze vornehme Berlin zugegen. Es herrschte Begeisterung und Freude, und das Berliner Schauspiel nahm nunmehr, nachdem die deutsche Poesie, vom Drucke befreit, in die neuen Tempelhallen eingezogen war, einen ungeahnten Aufschwung unter seinen Förderern Friedrich Wilhelm II. und dem ihm folgenden Könige Friedrich Wilhelm III. Außer der Subvention von 5000 Talern empfing Döbbelin noch 6000 Taler Hoflogengelder jährlich und vom Januar 1787 ab noch 1000 Taler für Beleuchtung, so daß Döbbelin also ein jährlicher Zuschuß von 12 000 Talern bar und daneben 3000 Taler für Dekorationen bewilligt wurde. Dann kaufte König Friedrich Wilhelm II. das ganze Inventarium des Döbbelinschen Theaters für 14 000 Taler an.



Franz Mattausch.

Zu den bedeutendsten darstellenden Künstlern dieser Zeit gehörte Joh. Friedr. Ferd. Fleck, geboren 1757 in Breslau. Sein Fach war das der Helden- und Charakterrollen. Flecks Spiel im Theater Döbbelins in der Behrenstraße hatte seit 1783 bereits das Publikum für das deutsche Schauspiel empfänglich gemacht.



Shakespeare

[illegible]

[illegible]



Fleck zur Seite standen im „Nationaltheater" Bruckner, Langerhans, Herdt, Rennwald, Labes, Czechtitzky, Mattausch, Unzelmann und Friederike Unzelmann, seine Frau, die Baranius, die Engst und Frau Fleck.

Da Döbbelin aber ein „Spieler" war und sein finanzieller Zusammenbruch nicht ausblieb, so wurde er, obschon er mutig dem Deutschtum mit zum Siege verholfen, einem Lessing, Schiller, Goethe und Shakespeare die Bühne Berlins und die Herzen seiner Einwohner erschlossen und ein ansehnliches Kapital in zwei Theater gesteckt hatte, bereits am 1. August 1787 seines Postens enthoben. Der Professor am Joachimsthaler Gymnasium, Johann Jakob Engel, welcher zugleich Lehrer des Kronprinzen, des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm III., und ein verdienter Mann war, erhielt das Direktorium des Königlichen Nationaltheaters.

Döbbelin wurde Regisseur und bezog als solcher und als Schauspieler jährlich 1200 Taler Gehalt, Engel bekam ein Gehalt von 800 Talern.

Aber Engel erhielt die Leitung des Nationaltheaters nicht allein, es wurde ein Direktorium gebildet, Engel zur Seite wurden der Finanzrat von Beyer und Professor Ramler gestellt. Engel war der bühnenkundigste von den dreien, Ramler vertrat das Kunstprinzip, von Beyer leitete die Verwaltungsgeschäfte.

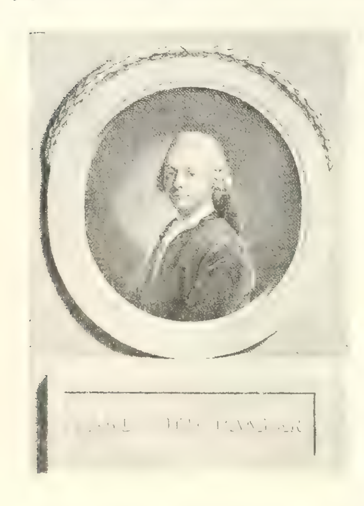
Aber Einheit vermochte unter dem neuen Direktorium nicht Platz zu greifen, und am 4. Mai 1788 schied von Beyer bereits aus. Engel bekam die General-Direktion des „Königlichen Nationaltheaters" in die Hände, während Baron v. d. Reck die Königliche Oper leitete.

Am 11. Juli 1789 legte auch Döbbelin die Regie des Theaters nieder und zog sich in das Privatleben zurück. Er starb am 10. Dezember 1793. Von Warsing war an Beyers Stelle getreten, und Fleck wurde zunächst als Regisseur in die Direktion des Nationaltheaters aufgenommen.

Am 20. Juni 1789 wurde Kotzebue durch „Menschenhaß und Reue" in Berlin zuerst in das theatralische Leben eingeführt. Dies war wohl das merkwürdigste Ereignis unter Engels Direktion.

Da wurde plötzlich am 24. Juli 1794 Engel, dessen Direktion sich weiter nicht durch hervorragende künstlerische Unternehmungen ausgezeichnet hatte, durch Kabinettsordre entlassen, und Fleck und Ramler wurden nun

interimistische Leiter. Engels zunehmende Nachlässigkeit und die Absicht des Königs, Iffland zu berufen, waren hierfür entscheidend. Engel verließ brotlos Berlin und begab sich nach Schwerin i. M. Erst beim Regierungsantritte Friedrich Wilhelms III. kehrte der Gebeugte zurück und sicherte sich jetzt durch seine „Schriften" einen Platz in der deutschen Schriftstellerwelt.



Wenn wir Engels Repertoir während seiner Direktionstätigkeit betrachten, so finden wir, daß die Richtung der Ifflandschen Stücke mit ihrem Spießbürgertum vorherrschte. Für Shakespeare, Goethe, Schiller hatte seine nüchterne Natur kein Verständnis. Neben Iffland war Kotzebue der Held des Tages.

Die zum Teil trefflichen Kräfte, über welche das deutsche Theater in Berlin schon damals verfügte, wie das Unzelmannsche Ehepaar, Fleck, Czechlitzky, Mattausch u. s. w. wurden zu keinen höheren Leistungen herangezogen. Interessant sind die damaligen Gehälter der Künstler und Künstlerinnen. So erhielt Fleck, welcher erste Alte und Charakterrollen gab, 1300 Taler, das Unzelmannsche Ehepaar zusammen 1248 Taler, Czechlitzky 728 Taler; im ganzen belief sich die Ausgabe für das Königliche Nationaltheater auf 42 912 Taler jährlich.

Fleck, welcher schon damals in Deutschland neben Schröder, Iffland und Brockmann genannt wurde und der erste Bühnenkünstler und Liebling Berlins war, war von 1794—1796 neben dem greisen Ramler und von Warsing die eigentliche leitende Seele des Nationaltheaters; er hatte längst eingesehen, daß die Leitung eines Theaters nur in e i n e r Hand liegen durfte. Doch blieb Fleck Regisseur und für die technische und künstlerische Leitung des Theaters unter der Direktion Ramler und von Warsing verantwortlich.

Dem Theaterkünstler Valentin ist nach dem Antrage der Königl. General-Direction, von Seiten des Königl. Policey-Directorii angewiesen worden, das [illegible] an den Seiten-Thüren des Königl. Schauspiel-Hauses zu verhindern, und die sich gemeldeten Bettler vor gedachtem Hause zu steuern, wofür demselben eine monatliche Gratification von

Zwey Thlr.

versprochen worden ist, der Königl. Theater-Casse wird daher hierdurch aufgegeben, dem p. Valentin diese 2. Thlr. vom 1. d. M. an gegen Quittung zu bezahlen; dagegen aber ist der [illegible] nicht weiter nöthig und die demselben täglich ausgeworfene 2. gl. [illegible] daher vom 1. April d. J. an zu cessiren. Berlin den 20. Merz 1794.

Königl. General-Direction des National-Theaters.

Ramler. Engel.

Ein Erlaß der Kgl. General-Direktion des Nationaltheaters (unterzeichnet von Ramler und Engel).

Ernst Frensdorff, Berlin



Übrigens brach auch eine Mißhelligkeit unter den beiden konkurrierenden Königlichen Kunststätten, der Oper und dem Nationaltheater, aus. Von Seiten der Leitung der ersteren wurde gegen dieses intriguiert; es waren unerfreuliche Zustände.

Als König Friedrich Wilhelm II. Ifflands Spiel in Mannheim selbst gesehen hatte, war ihm, bestärkt durch die Unfähigkeit der letzten Direktion, der Gedanke an eine Berufung Ifflands immer näher getreten. Endlich im Jahre 1796 gelang es, Iffland zu gewinnen, der zunächst in Berlin Gastrollen gab, und zwar mit außerordentlichem Erfolge. Am 15. Dezember 1796 erhielt Iffland die Königliche Bestätigung seiner am 14. November erfolgten Anstellung als Generaldirektor der Königlichen Nationalbühne. Unter ihm traten **Schiller und Goethe mit ihren größten** Meisterwerken in die Erscheinung. Im Jahre 1797 bestieg Friedrich Wilhelm III. den Thron.



Berlin zählte damals 165 726 Einwohner. Freilich war der Staat durch die kostspieligen Liebhabereien des Königs Friedrich Wilhelm II. sehr erschüttert, und die guten Sitten der Berliner waren zeitweise arg verdorben. Das Theater wurde nunmehr von allen unreinen und unkünstlerischen Einflüssen befreit, und die deutsche Kunst entfaltete bald, wie nie zuvor in Berlin, frei ihre Schwingen.

Am 18. Februar 1799 erst fand die erste Aufführung von Schillers „Piccolomini" und „Wallensteins Tod" auf dem Nationaltheater in Berlin statt. Iffland hatte mit großem Eifer zur Aufführung des „Wallenstein" gedrängt und sich lebhaft um das neue dramatische Werk Schillers beworben. „Man sagt, Wallenstein, auf den alles mit Entzücken hofft, sei

fertig", so schrieb er am 5. Oktober an Schiller, „und zwar auch die Ausgabe sei fertig, welche Sie für die Bühne bestimmt haben. Das Publikum verlangt mit Sehnsucht danach. Von mir rede ich nicht. Haben Sie die Güte, wenn es irgend möglich ist, mir recht bald das Manuskript zu senden, was Sie für die Vorstellung vorbereitet haben. Ich werde mit Freuden die Bedingungen erfüllen, welche Sie so gütig sein wollen dafür festzusetzen. Erfreuen Sie bald mit einer Antwort den, der Sie herzlich verehrt und liebt. — Verschiedene mündliche Aufträge, die ich deshalb gegeben, sind ohne Erfolg und Antwort geblieben."



Am 15. Oktober antwortete Schiller: „Ich erhielt Ihren werten Brief, eben als ich im Begriff war, nach Weimar zur Repräsentation von Wallensteins Lager abzugehen, und sogleich nach meiner Zurückkunft eile ich, Ihnen zu antworten . . . Da ich die Repräsentationen in Weimar dazu benutze, um den Stücken die möglichst theatralische Gelenkigkeit und Lebhaftigkeit zu geben, so kann ich sie nicht eher an ein anderes Theater absenden, als bis ich jedes in Weimar habe spielen sehen. In den ersten Wochen des Dezember, nicht früher, kann das dritte Stück zu Weimar gegeben sein, und so könnte ich ohngefähr auf den 18. oder 20. Dezember die sämtlichen Stücke an Sie abgehen lassen. Das Vorspiel ist in kurzen, gereimten Versen, etwa wie Goethes Puppenspiel und sein Faust. Die zwei anderen Stücke sind in freieren Jamben und für die bequeme Rezitation des Schauspielers eingerichtet. Die Verse des Vorspiels sind bei dem Weimarischen Theater mit sehr vieler Leichtigkeit gesprochen worden und haben das Publikum wohl unterhalten." Schiller verlangte von der Berliner Theaterdirektion für die drei Stücke zusammen ein Honorar von 60 Friedrichs-

dar. Er meinte das sei ein Preis bei dem er allerdings die Größe des Berliner Publikums, den Glanz des dortigen Theaters und vorzüglich die

Chronic von Berlin

oder

Berlinsche Merkwürdigkeiten.



Erstes Bändchen

Berlin 1789.

Bei Petit und Schöne.

[illegible] TLANTLAQUATLAPATLI.

Geschicklichkeit Ifflands in Anschlag gebracht habe. Er habe noch an kein Theater sonstwo geschrieben, wenn er den [illegible] abrechne und was Schröder durch [illegible] in [illegible] dafür gezahlt haben möchte.

Es vergingen kaum drei Wochen, da meldete sich der eifrige Iffland wieder mit einem Schreiben vom 7. November: „Ein offenes Wort ist Ihrem alten Freunde erlaubt, gern gäbe ich 60 Pistolen dafür — nur — da der Almanach den Druck auf Ostern ankündigt, bitte ich gleich um Kopien der Stücke, damit sie vor dem Drucke alle drei gegeben werden können." Zuletzt bat er noch um schleunige Absendung der Weimarer Kostümzeichnungen.

Am 4. Dezember sah sich Iffland wieder genötigt, um Absendung der Schauspiele zu bitten. „Ausschreiben, Dekorationen, Garderobe u. s. w. nehmen Zeit, und mehr als alles ist es mir Pflicht, die Ungeduld des Publikums zu befriedigen."

Man kann sagen, daß mit der ersten Aufführung der „Piccolomini" auf dem Nationaltheater zu Berlin, welche am 18. Februar 1799 endlich stattfand, eine neue Epoche der Theatergeschichte begann, daß von da ab sowohl Publikum wie Schauspieler von der lebhaftesten Begeisterung für die Kunst erfaßt wurden, denn es wurde nun der Grund gelegt zu dem Aufschwung, welchen die ideale Richtung der Schillerschen Dramatik auf der Berliner Bühne unter Ifflands Leitung nahm.

Die Hauptrollen der „Piccolomini" lagen in bewährten Händen. Iffland spielte den Oktavio trefflich, und die Besprechung der ersten Aufführung, die sich in den Jahrbüchern der preußischen Monarchie 1799, 1, 306 ff. findet, sagt von ihm, er habe den Oktavio ganz so dargestellt, wie ihn der Dichter gezeichnet habe. Mit Genialität nahm Fleck die meisten Seiten in Wallensteins Charakter auf. Alle Lieblichkeit Theklas stellte Mad. Fleck dar, und die feste Bestimmtheit ihrer anmutigen Stimme beschrieb ebenso siegreich den feinen Verstand als den hohen Sinn der Tochter Wallensteins. Weniger gefiel der Max des Herrn Mattausch; man vermißte die Ruhe, in der die lebendigste Darstellung wohnt. Mad. Eunicke war sehr gut in der Rolle der Gräfin Terzky.

Einen Hauptfehler fand die Kritik darin, daß die Vorstellung nicht allgemein in einem höheren Tone genommen wurde; Iffland hätte in jedem Sinne zum Leitstern dienen können. Dagegen hatte man mit großer Sorgfalt und Pracht das Äußere eingerichtet; das Bankett bei Terzky fand in einem

Berlin d. 10 Decbr
1796

Ein von der Gräfin Lichtenau unterzeichneter Brief.



Sonnab. 7 Octob. Ubaldo, Schauspiel in 4 akten, von Kotzebue —

Sonnt. 8 Der Hausfreund, Lustspiel in 5 akten, von Iffland

Mont. 9 Zum Erstenmale. Die Zwillingsbrüder, Lustspiel in 5 akten, nach dem Französischen des Regnard. Hierauf: die Lüge aus guter Absicht, Schauspiel in 1 akte, von Kotzebue —

Dienst. 10 Die Zwillingsbrüder. Hierauf: die [illegible], oder der [illegible] Fenster, Lustspiel in 1 akte.

Mittw. 11. Die [illegible] Auslegung der Gesetze, Lustspiel in 1 akte, von [illegible]. Hierauf: [illegible], Singspiel in 3 akten componirt von [illegible]

Donnerst. 12 Die Sonnenjungfrau, Schauspiel in 5 akten, von Kotzebue —

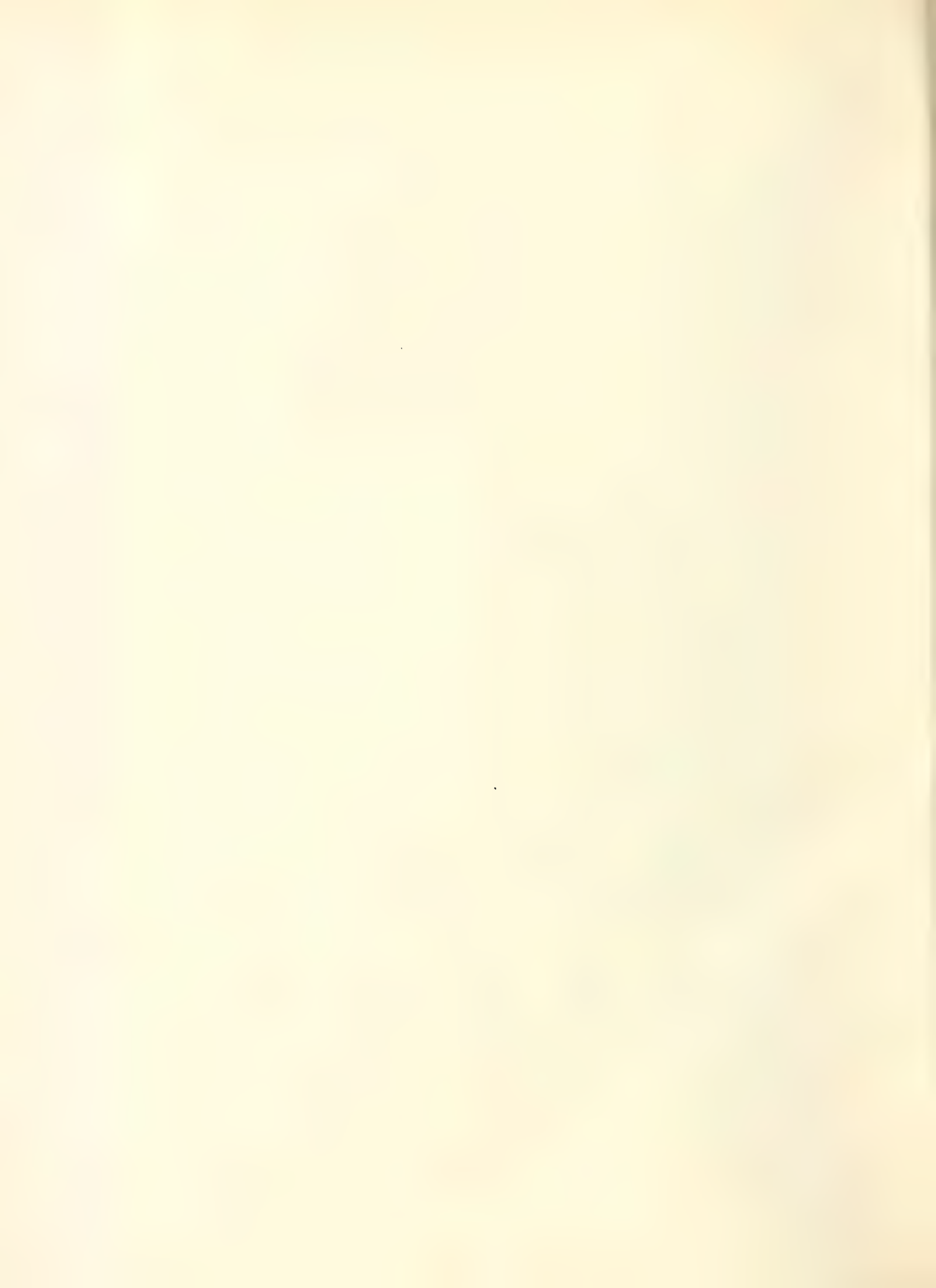
Freyt. 13 Die Wilden, Singspiel in 3 akten, componirt von D'Allayrac. Hierauf: [illegible] für Einen, Lustspiel in 1 akte.

Den 16. wird das Singspiel Oedip.

Den 23 Das Schauspiel: Otto der Schütz, zum Erstenmale gegeben. —

Iffland

Eigenhändiger Repertoire-Entwurf Ifflands.



alten gotischen Saale statt, den Verona für dieses Schauspiel gemalt hatte. Auch das astrologische Zimmer war ganz nach der Beschreibung eingerichtet, welche der Dichter davon gegeben hat.

Der Bericht, den Iffland an Schiller über den Verlauf der ersten Aufführung der „Piccolomini" sandte — Schiller hatte ihn am 18. Februar gebeten, ihn bald mit der Nachricht von der Aufführung des Stückes zu erfreuen, auch den Komödienzettel beizulegen, damit er die Besetzung erfahre — ist nicht mehr vorhanden. Wir erfahren aber aus dem Briefe Schillers an Goethe vom 7. März, daß die Vorstellung so ausgefallen war, wie er gemutmaßt, und man könne fürs erste damit zufrieden sein.

Bereits am 10. Februar, also noch vor der Aufführung der „Piccolomini", hatte Iffland die Übersendung des dritten Stückes des Wallenstein-Zyklus dringend erbeten. „Seien Sie so

Anmerkungen.

Derjenige Wunsch, welchen jeder Patriot wegen des Auspfeifens und andern Lärmens längst schon im Herzen fühlte, ist eingetroffen. Wir theilen daher die Königliche Vorschrift mit. Ob sie längst schon in den Zeitungen bekannt gemacht wurde, so gehöret sie dessen ungeachtet hieher. Sie enthält folgendes:

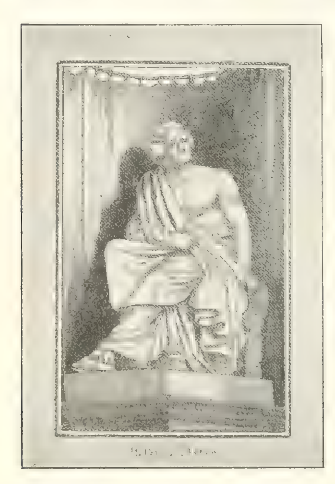
In Gefolge der Königlichen Vorschrift wird hierdurch das, die Schauspiele des Königlichen Nationaltheaters besuchende Publicum erinnert, sich aller Beleidigungen und Störungen dieser öffentlichen Anstalt, zur Beförderung der sittlichen Freude, Pochen, Pfeifen, Zischen und anderer Unanständigkeiten zu enthalten, widrigenfalls die Uebertreter es sich selbst beizumessen haben, wenn die dagegen von Seiten Eines hochlöblichen Gouvernements hiesiger Residenzen und des Polizeidirectorii getroffene Anstalten, unangenehme Folgen für sie haben werden; wohingegen bei ordnungsmäßigem Betragen, so wohl die Königl. Direction des Nationaltheaters, als die ganze Schauspieler-Gesellschaft, sich fernerhin gewiß bestreben werden, den gegründeten Beifall des einsichtsvollen Publicums zu verdienen und zu erhalten. Berlin, den 20ten April 1798.

Königl. Preuß. Polizey Directorium.

Philippi v. Eisenhard.

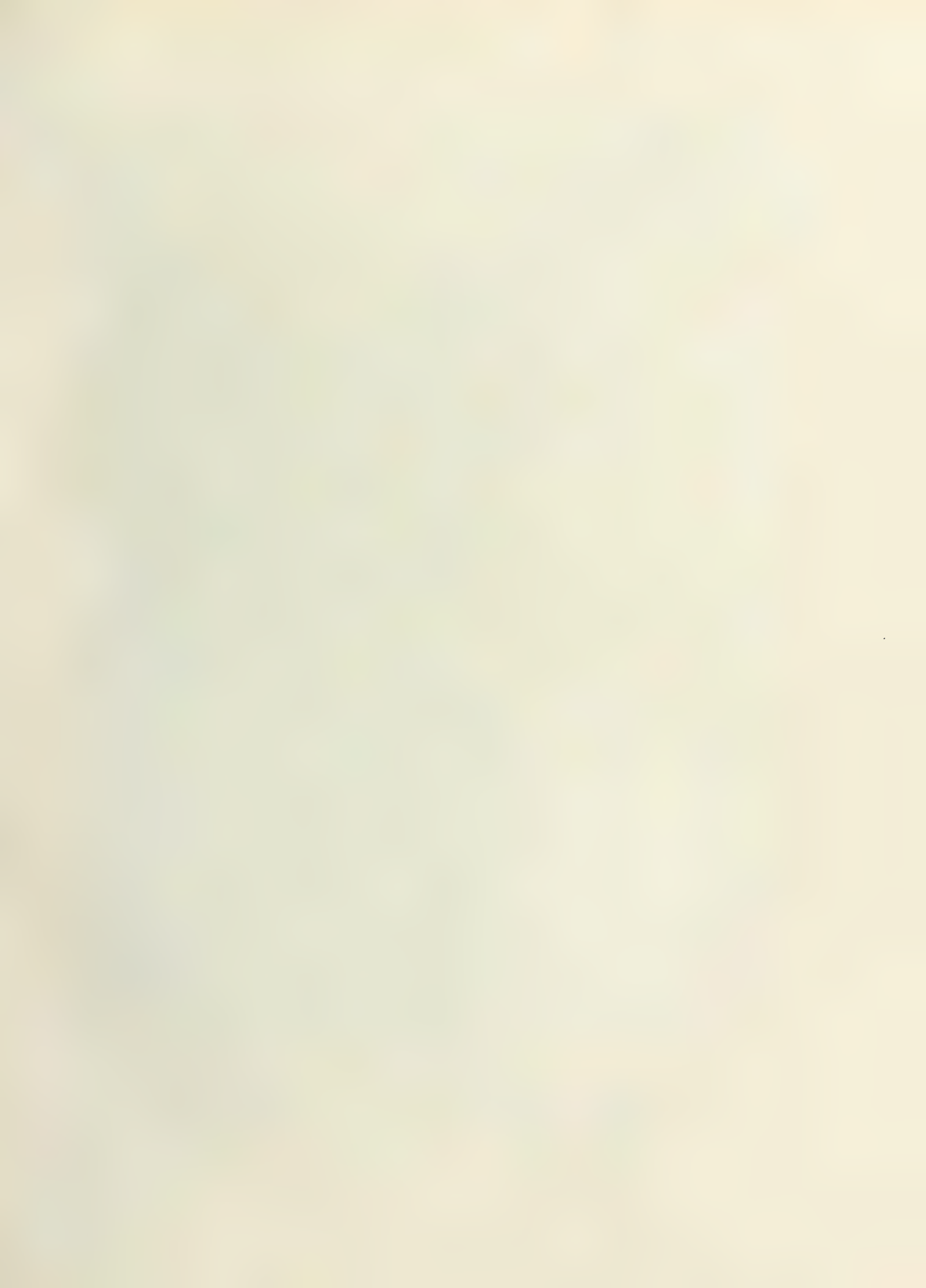
Eine Seite aus dem Theateralmanach

gütig und eilen nun bald möglichst mit der Übersendung von „Wallensteins Tod". Es gehört so viel Zeit zum Ausschreiben, Lernen u. s. w., und ich kann diese Vorstellung um so weniger aufschieben wollen, da sie zum Benefiz für das Orchester bestimmt ist, worin viele Leute von Talent und geringer Besoldung und manche ohne Talent in großer Dürftigkeit sind, zu deren Erholung der Ertrag dieses erwünschten Schauspiels gehört.



Die erste Aufführung von „Wallensteins Tod" auf der Berliner Bühne fand am 17. Mai 1799 statt. Auch diese Vorstellung gehörte zu den besten, die bisher Ifflands Leitung aufzuweisen hatte. Die Kritik, die in den Jahrbüchern der preußischen Monarchie 1799, 2, 135 erschien, sprach sich sehr günstig aus. „Herr Fleck, den sein hoher Genius nimmer verläßt, vollendete das Bild des Wallenstein, wie er es in den Piccolomini begann." In der Tat brachte Fleck die Hauptrolle des Wallensteinschen Trauerspiels zu meisterhafter Darstellung; seine geniale Wallensteinschöpfung ist von keiner späteren wieder erreicht worden. Es ist wahr, was Tieck in seinen dramaturgischen Blättern sagt: „Wenn man des Wallensteins gedenkt und sich seiner Herrlichkeit freut, so sollte man auch zuweilen an den trefflichen Fleck erinnern, der sein reifes Mannesalter durch das Studium dieser Rolle verherrlichte. Gewiß, wer ihn damals, als das Gedicht zuerst erschien, diesen Helden darstellen sah, hat etwas Großes gesehen. Ich habe fast auf allen deutschen Theatern auch der Aufführung dieses Gedichtes zu verschiedenen Zeiten beigewohnt, vieles war zu loben, dies und jenes gelang, aber nirgends ward mir etwas sichtbar, das diesem wahren Heldenspieler nur von ferne wäre ähnlich gewesen."

Mad. Fleck, so heißt es in der angeführten Beurteilung, gab vor-



Mit den sinkenden Strahlen der letzten Herbstsonne des Jahres 1801, verlosch das ruhmvolle Leben des grofsen Künstlers *Joh. Ferd. Fried. Fleck* zu Berlin.

Seinem seltenen Geiste weihet die Kunst dieses Denkmal. Die männliche Grazie schlofs mit seinen Talenten einen freundlichen Bund, um ihm den Sternenglanz der ersten Gröfse zu geben. Die schönsten und erhabensten Gedanken, die glühendsten Gefühle sprach das Spiel seiner Mienen und Gebehrden mit Anstand und Würde, sprach sein seelenvolles Feuerauge und der Silberton seiner Stimme mit Wahrheit und Nachdruck aus! — Den grofsen Verlust der Bühne beweint, in Schmerz und Traurigkeit versenkt, *Melpomene* an ihres Lieblings Sarcophage, den der Cypresse und Birke hängende Zweige beschatten. Am Stamme der festen deutschen Eiche, als an seinem und des Wittelsbacher Bilde, rankt sich das trauliche Epheu empor, und unter ihrem Schirme blühn die Rosen der Liebe, die ihn als Gatte und Vater beglückten. In einer treuen edlen Hand, trug er, zum Dienste für seine Freunde, bei Tag und Nacht, ein offnes Biederherz, von welchem hier sein Bild, die Offenheit, arglos das Antlitz abwendet. — Sein Charakter war gerade und einfach, wie diefe Linien, die sein Grabmal bauen. Im Vordergrunde blüht der deutsche Ehrenpreifs, ein Tribut der Mitwelt, den sie im warmen Dankgefühl, an seine Ruhestätte pflanzt — wo er als Mensch und Künstler — uur *zu fruh* hinging — um mit Wallenstein den langen Schlaf — zu schlafen! —

— *r.*

Erläuterung zu dem Gedenkblatt für Fleck.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Seinen Freunden und Verehrern gewidmet.

Gedenkblatt für J. F. F. Fleck







Heute Donnerstags, den 31. December 1801.

wird auf

dem hiesigen Königlichen

Ein Englischer Hauptmann — Hr. Berger.
Ein Soldat — Hr. Benda.

Englische und Französische Soldaten. Kinder. Volk ꝛc. ꝛc.

Die Zeit der Handlung: das Jahr 1430.

Hierauf

eine Rede,

gesprochen von dem Direktor Iffland.

Der Anfang ist um halb Sechs Uhr.

Letzter Theaterzettel des alten Königl. Nationaltheaters zu Berlin.

Heute Donnerstags, den 31. December 1801.

wird auf

dem hiesigen National-  Königlichen Theater

zum Beschluß der Vorstellungen im bisherigen Schauspielhause

gegeben:

Die Jungfrau von Orleans.

Eine romantische Tragödie in Fünf Akten, von Schiller.

(Nach dem von dem Verfasser für die Darstellung bearbeiteten Manuscript.)

Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Herrn Musikdirektor Weber.

Personen:

Rolle	Darsteller
Carl der Siebente, König von Frankreich	Hr. Beschört.
Königin Isabeau, seine Mutter	Mad. Böheim.
Agnes Sorel, seine Geliebte	Mad. Müller.
Philip der Gute, Herzog von Burgund	Hr. Schwadke.
Graf Dunois, Bastard von Orleans	Hr. Mattausch
La Hire, } Königliche Officiere	Hr. Franz.
Du Chatel, } Königliche Officiere	Hr. Unzelmann.
Chatillon, ein Burgundischer Ritter	Hr. Kaselitz.
Raoul, ein Lothringischer Ritter	Hr. Ambrosch.
Talbot, Feldherr der Engländer	Hr. Böheim.
Lionel, } Englische Anführer	Hr. Bethmann.
Fastolf, } Englische Anführer	Hr. Eunike.
Ein Rathsherr von Orleans	Hr. Greibe.
Ein Englischer Herold	Hr. Bessel d. j.
Ein Englischer Hauptmann	Hr. Berger.
Ein Soldat	Hr. Benda.
Thibaut von Arc, ein reicher Landmann	Hr. Herdt.
Marget, } seine Töchter	Mll. Böheim.
Louison, } seine Töchter	Mll. Mebus.
Johanna, } seine Töchter	Mad. Meyer.
Etienne, } ihre Freyer	Hr. Weitzmann.
Claude Marie, } ihre Freyer	Hr. Leidel.
Raunond, } ihre Freyer	Hr. Lemcke.
Bertrand, ein anderer Landmann	Hr. Labes.
Ein Ritter	Hr. Lattig.
Ein Edelknecht	Hr. Holzbecher.
Ein Köhler	Hr. Reinwald.
Köhlerweib	Mad. Herdt.
Anet, ihr Sohn	Monf. Rüthling.

Ein Bischof. Ritter. Magistratspersonen. Hofleute. Herolde. Marschälle. Englische und Französische Soldaten. Kinder. Volk rc. rc.

Die Zeit der Handlung: das Jahr 1430.

Hierauf

eine Rede,

gesprochen von dem Direktor Iffland.

Der Anfang ist um halb Sechs Uhr.

Letzter Theaterzettel des alten Königl. Nationaltheaters zu Berlin.

Beddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. — Ernst Frensdorff, Berlin.





Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.



...ungszug.



zugleich die letzten Szenen des vierten Aktes mit einem befriedigenden Gefühle. Herr Iffland als Oktavio vollendete hier auch in der kurzen Szene sein Meisterbild dieses Charakters. „Wir zweifeln“, heißt es am Schluß, „ob irgend eine deutsche Bühne eine Vorstellung dieser Dramen geben könne, die dem Dichter so genügen würde, wie die unsrige.“ Und dann wurde noch ein Wunsch ausgesprochen: „Möchte doch nun auch noch „Wallensteins Lager“ gegeben werden; es ist gewiß ein sehr wesentlicher Teil des Ganzen und bei Meisterwerken der Art achte man kleine Aufopferungen nicht.“



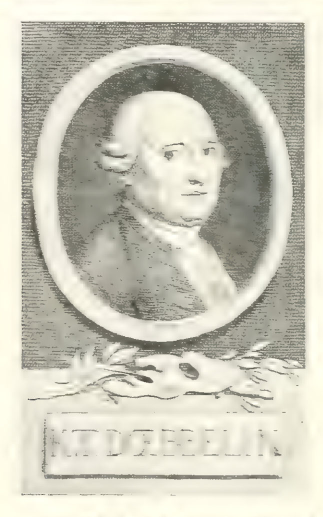
Schillers „Jungfrau von Orleans“ wurde am 31. Dezember 1801 in Berlin aufgeführt. Iffland hatte es zu seinem Benefiz gegeben und eine große Summe für die Ausstattung des Krönungszuges verwendet. Es war die letzte Vorstellung im Königlichen Nationaltheater, dem nachmaligen französischen Komödienhause.

Aus dem alten einfachen Bau, über dessen Giebelfeld die stolze Inschrift „Ridentur et corriguntur mores“ prangte, ging es nun hinaus an eine würdigere Stätte, in ein prächtiges Haus.

Und doch hatte auf jener kleinen Bühne, die allerdings geräumiger als die des ersten deutschen Theaters in der Behrenstraße war, der alte Döbbelin unter dem Generaldirektorat Beyer, Engel und Ramler glänzende Vorstellungen veranstaltet.

Dreißig Mal wurden da die Ifflandschen „Jäger“ in vorzüglicher Besetzung gegeben, das Genie eines Fleck leistete in der Bürgerschen Bearbeitung als Macbeth, Othello, endlich als Wallenstein (unter Iffland) Bewunderungswürdiges. Die blendende Erscheinung eines Czechtitzky (Don Carlos) verfehlte ihre Wirkung auf das Berliner Publikum nicht, vor allen Dingen

aber war es der gefeierte Stern Friederike Unzelmann, geborene Flittner, Schauspielerin und Sängerin, deren Glanz hindurchstrahlen sollte in den neuen Musentempel, welcher königliche Huld den Berlinern erbauen ließ. Döbbelin selbst, Brockmann und Engel — Letzterer war bereits vorher zurückgetreten — dankten ab. Eine neue thatkräftige Periode begann: im Dezember 1796 übernahm der Schauspieler und dramatische Schriftsteller Iffland das Generaldirektorat. Diese Zeit führte hinüber zu dem neuen Gebäude, dessen Eröffnung am ersten Januar 1802 bevorstand.



So hatte denn Iffland am Silvesterabend des Jahres 1801 in der Abschiedsrede gerade dasjenige betont, was auf das alte Komödienhaus von Grund aus paßte:

„Doch unvergeßlich bleibt auch dir, Thaliens verwaister Ort, geweiht durch manche Träne des süßen Mitgefühls, durch manchen lauten Triumph, den Scherz und Frohsinn dir ermacht. Heil! dem im neuen Tempel, der an Pracht dich übertrifft, wird sie [illegible] die Vereinigung [illegible], wie durch Bande gleicher Anneigung. Durch Wohlwollen [illegible] edlen Schauspiels nicht zu wohl begeben. Der [illegible] Wahl [illegible] ewig [illegible] Freunde sind.“

Nun galt es, die schönste Stimmung in den neuen Musentempel hinüberzutragen. — In zwei Jahren war der Bau des Theaters vollendet worden. Baurat Langhans hatte das Gebäude nach seinen Plänen errichten lassen. — „Das neue Haus“, sagt Rudolf Genée in seinem „Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin“, „stand ebenfalls auf dem Friedrichsstädtischen Gensdarmenmarkt, unmittelbar neben dem älteren Hause. Die Langseite des neuen Theaters lag gerade vor dem [illegible] genau in der



Louise Fleck.



Louise Fleck als Beatrice.



Louise Fleck als Thekla.



Louise Fleck als Thekla.



Autogramm von J. W. Gubitz

[illegible] die Ursache die Hindernisse geben kann und freue mich der Gelegenheit, Ihnen die ausgezeichnetste Hochachtung und Ehrfurcht zu können, mit welcher sich empfiehlt

Ew. Hochgeboren

ergebenster Diener
F. W. Gubitz
Professor an der Königl.
Akademie d. Künste etc.

Berlin
d 15ᵗ Dezember
1814

Linie der Charlottenstraße. Der Zuschauerraum faßte 2000 Personen und war ellipsenförmig angelegt. Von den Logen sowohl als vom amphitheatralisch aufsteigenden Parterre aus war die Bühne vollständig sichtbar, überall gepolsterte Sitze, vier Ränge mit je 20, 26 und 24 Logen. Das einförmige Ziegeldach störte allerdings gewaltig, hingegen imponierten das von sechs Säulen getragene Frontispice und die wundervollen Schadowschen Reliefs."



Büste der königlichen Hofschauspielerin Wilhelmine Unzelmann

In den Annalen der neuen Nationalschaubühnen zu Berlin, (Erstes Stück, 2. Januar 1802), findet sich eine treffliche Beschreibung der Eröffnungsfeier. Lassen wir den unbekannten Mitarbeiter dieser Wochenschrift selbst reden:

„Der Einweihung unserer neuen Bühne wollte ich beiwohnen", beginnt der Berichterstatter, „alle Umstände, zumal die Hindernisse, die sich mir entgegenwarfen, spannten meine Erwartung und spornten mein Streben. Ich erwartete viel, ein schönes Gebäude, ein glänzendes Publikum, ein prachtvolles Schauspiel — aber mehr, weit mehr ist mir geworden, ich sah ein Nationalfest, sah den Enthusiasmus eines glücklichen Volkes in einer schönen Expression der Dankbarkeit, sah milde Tränen der Rührung in dem schönen Auge einer glücklichen und beglückenden Königin."

Es heißt dann weiter, daß der Zudrang der Menge von Mittag an

gewaltig war, die der Eröffnung des Hauses um drei Uhr entgegensah. Mit jedem Augenblick wuchs die Menge, und um zwei Uhr waren bereits Hunderte versammelt, die sich auf die Türen drängten, und aus deren Mitte ein dicker Dampf emporstieg, ein Beweis der Anstrengung, die es kostete, im Kern dieses Gewühls zu stehen. Ohnmächtige werden hier und dort zahlreich herausgeführt, andere retten sich vor den habsüchtigen Griffen der Gauner, welche ihr Gewerbe hier auszuüben anfangen. Die hartgefrorene Erde taut unter den Füßen der Stürmenden auf, Kleider werden zerrissen, Schuhe verloren, und der seidene Fuß der Dame watet im Kot.



Unzelmann

Endlich öffnen sich die Türen, gewaltsam drängt alles — Geschrei, Verzweiflung, kaum der zehnte Teil kommt hinein. Husaren mit einem Offizier, anderes Militär bilden eine Gasse und halten den Eingang offen, auch die Wagen stören die Fußgänger nicht mehr.

Nun schildert der Berichterstatter das glänzende Innere. Die weite Vorhalle, das Büffett (Reibedanz), hell erleuchtete Korridors führen zum Parterre, bequeme Treppen zu den Logen empor.

Ein prächtiger Kronleuchter aus Argenschen Lampen verbreitet ein klares Licht, das Parterre selbst erhebt sich in einem angenehmen Steigen; die auf lachendem Grunde mit Arabesken geschmückten Bogen steigen viermal übereinander auf zu einem angenehmen Ovale, dessen Bogen in der Mitte die königliche Loge wie eine prächtige Nische unterbricht . . . Der Vorhang, welcher das Theater umschließt und wie eine mit Hautelisse-Tapeten bekleidete Wand den Bogen der Ellipse durchschneidet, ergötzt das

Auge durch die lichtgrauen reich gewirkten Arabesken, welche das mittlere Gemälde dreier Maler gleichsam als einen Rahmen einfassen.

Die Logen füllen sich, die Heiterkeit des Ortes teilt sich in jedem Gesichte mit; das alte Haus ist wie das alte Jahr vergessen, jeder scheint dem andern zu dem neuen Jahre Glück zu wünschen.



[illegible]

Die Uhr, umgeben von den kühnen Gruppen Flachsmannscher Horen, deutet auf die Annäherung des Momentes, den man mit Sehnsucht erwartet, dem man soviel Mühe und Streben aufopferte. So weit der Berichterstatter.

Nach dem Erscheinen der Königin, welche das Publikum mit: „Es lebe die Königin" begrüßte, trat Iffland auf die Bühne und sprach mit Kunst und Herzlichkeit eine Rede vom Theaterdichter Herklots, die den König als Beschützer und Begründer dieses neuen Hauses feierte. Hierauf trat der König ein, mit Jubel empfangen. Nun ging der Vorhang abermals auf, die „Kreuzfahrer" von Kotzebue, dem Hauptdichter der damaligen Theaterperiode, wurden dargestellt. Es hieß von ihnen in den „Annalen", daß sie als Gelegenheitsstück gewisse Vorrechte hatten, sie waren so ganz auf das Äußere und dessen Glanz berechnet, wie dies bisher den Dichtern nur bei den Opern erlaubt zu sein schien. Verona hatte wundervolle Dekorationen gemalt, von welchen besonders die Brücke mit der Aussicht auf die Stadt Nicäa gefiel. Iffland spielte den mit Jugend überladenen Emir, Bethmann den Ritter Balduin von Eichenhorst, Frau Unzelmann die Pilgerin und Frau Meyer die Äbtissin. Dem Stück ward keine lange Dauer prophezeit. „Zum Schluß", heißt es, „sprach dann noch Herr Iffland ein paar herzliche Worte, die

aufs neue das Gefühl feierlicher Rührung erweckten, das plötzlich durch Anstimmung eines bekannten, zur Melodie des englischen „God save the king" gedichteten Volksliedes zur Ehre des Königs laut wurde und die Reihe schöner Empfindungen, die dieser Tag sämtlichen Zuschauern gewährt hatte, durch Erneuerung der schönsten und erhabensten beschloß."

So ging denn auch dies festliche Ereignis vorüber. Die „Kreuzfahrer" wechselten ab mit dem „Zauberschloß", der natürlichen Zauberoper des unvermeidlichen Kollegienrats von Kotzebue, einem äußerst faden Machwerk, das nur durch die Reichardsche Musik und glänzende Ausstattung erträglich wurde.

Am 10. März 1802 wurde Lessings „Nathan der Weise" gegeben. Der damalige Premièrenzettel hat theatergeschichtlichen Wert; er lautet:

Königliches National-Theater.
Mittwoch, den 10. März 1802.
Zur Feyer des Allerhöchsten Geburtsfestes
Ihrer Majestät
der regierenden Königin von Preußen
wird
von Herrn Beschort eine Rede gesprochen.
Hierauf zum Erstenmale:
Nathan der Weise.
Ein dramatisches Gedicht in Fünf Akten, von
G. E. Leßing.
Für die Darstellung abgekürzt von Herrn Schiller.

Personen:

Sultan Saladin	Hr. Herdt.
Sittah, dessen Schwester	Mad. Unzelmann.
Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem	Hr. Iffland.
Recha, dessen angenommene Tochter	Mad. Fleck.
Daja, eine Christin, als Gesellschafterin der Recha in Nathans Hause	Mad. Meyer.
Ein junger Tempelherr	Hr. Mattausch.
Ein Derwisch	Hr. Unzelmann.
Der Patriarch von Jerusalem	Hr. Greibe.
Ein Klosterbruder	Hr. Kaselitz.

Eine Sklavin der Sittah. Thürsteher des Sultans.
Gefolge des Patriarchen.

Szene: Jerusalem.

Preise der Logen und einzelnen Plätze.

Parterre: Ein einzelner Platz 12 Groschen. Ein gesperrter Sitz 16 Groschen.

Logen des Ersten Ranges und im Parterre: Ein einzelner Platz 16 Groschen. Eine ganze Loge zu 3 Personen 2 Rthlr.; zu 5 Personen 3 Rthlr. 8 Gr.; zu 6 Personen

4 Rthlr., zu 8 Personen 5 Rthlr. 8 Gr. Ein einzelner Platz in der sogenannten Fremden-Loge rechter Hand zunächst am Theater 1 Rthlr.

Logen des Zweyten Ranges. Ein einzelner Platz 12 Gr. Eine ganze Loge zu 4 Personen 2 Rthlr. 12 Gr., zu 6 Personen 3 Rthlr., zu 8 Personen 4 Rthlr.

Logen des Dritten Ranges. Ein einzelner Platz 10 Gr. Eine ganze Loge zu 4 Personen 1 Rthlr. 16 Gr., zu 6 Personen 2 Rthlr. 12 Gr., zu 8 Personen 3 Rthlr. 8 Gr. Ein einzelner Platz in einer Loge über der Königlichen Loge oder in den Balkon-Logen 12 Groschen.

[illegible] Amphitheater 6 Groschen. Gallerie 4 Groschen.

Logen- und Parterre-Billets werden in Kourant bezahlt.

Anfang halb 6 Uhr. Das Ende nach 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Schillers „Wallensteins Lager" wurde endlich am 28. November 1803 in Berlin zur Aufführung gebracht, da Iffland früher Bedenken trug, dies Stück zu geben. Er wurde durch eine zu ängstliche Rücksichtnahme auf den militärischen Staat geleitet und hat sich selbst offenherzig gegen Schiller darüber ausgesprochen.

Bekanntlich kam im Jahre 1804 Schiller nach Berlin. Als er in die Loge trat, — es wurde die Braut von Messina gegeben — empfing ihn das volle Haus mit einem Jubel, der nicht enden wollte. Alle ohne Ausnahme, Männer, Frauen, jung und alt, standen von ihren Sitzen auf und begrüßten den gefeierten und tiefgerührten Dichter, der nach dem Schlusse des Schauspiels durch eine lebendige, ihn abermals mit lauten Freudenbezeugungen zurufende Gasse wandeln mußte.

Groß war die Begeisterung der Berliner, als Schiller vom 1. bis 17. Mai 1804 in Berlin weilte. Die Königin Luise empfing ihn, Hufeland, Fichte, Iffland, Zelter wetteiferten in allerhand gastlichen Veranstaltungen. Auch beim Prinzen Louis Ferdinand war Schiller zu Gast (5. Mai), wie es in Schillers Tagebuch heißt. Vor allem feierte Iffland Schiller durch die Aufführung seiner Werke. In der „Voss. Ztg." vom 3. Mai, die Schillers Ankunft meldet, steht unter der Rubrik des Königlichen Nationaltheaters: „Heute: Die Räuber", „Morgen: Die Braut von Messina". Schiller wohnte der Vorstellung bei und wurde mit freudigen Zurufen bewillkommt. Am 5. Mai und 12. Mai wurde „Die Jungfrau von Orleans" gegeben.

In der „Voss. Ztg." vom 10. Mai findet sich das folgende, uns heute



Friedrich von Schiller

im 45. Lebensjahre.

Das Original wurde im Mai 1804 während Schillers Aufenthalt in Berlin vom Direktor der K. Akademie Prof. Weitsch nach der Natur gezeichnet.

Ernst Frensdorff, Berlin.

scherzhaft berührende Gedicht, welches die Darstellerin der Jungfrau, Madame Meyer, also feiert:

„O helft ihr himmlischen Kamönen
Dem schwächsten von Apollos Söhnen,
Der einer Meyern 'n Loblied singt.
— — — — — — — — — — — —
O Meyern! stets wirst Du bewundert
Und von Jahrhundert zu Jahrhundert
Der Brennen Hauptstadt unvergeßlich seyn!"

Das Hotel de Russie, Unter den Linden 23, in dem Schiller wohnte, hieß damals im Volksmunde noch „Die Sonne", wie Julius Rodenberg in „Unter den Linden" mitteilt. Am 14. Mai schlossen die Schiller-Festtage in Berlin mit der Aufführung von „Wallensteins Tod" ab, in welchem Iffland den Wallenstein spielte. — Henriette Herz, die Schiller während seines Berliner Aufenthalts im Mai 1804 zum ersten Male sah, schrieb über den Eindruck, den der bereits etwas kränkliche Dichter, in dessen Blick ein leichter Flor der Wehmut lag, auf die Berliner machte: „Er war von hohem Wuchse, das Profil des oberen Teiles des Gesichts war sehr edel. Aber seine bleiche Farbe und das rötliche Haar störten einigermaßen den Eindruck. Belebten sich jedoch im Laufe der Unterhaltung seine Züge, überflog dann ein leichtes Rot seine Wangen und erhöhte sich der Glanz seines blauen Auges, so war es unmöglich, irgend etwas Störendes in seiner äußeren Erscheinung zu finden. Ich meinte, er müsse so im Laufe eines Gesprächs etwa wie sein Posa in der berühmten Szene mit König Philipp sprechen." — Grade ein Jahr später, am 16. Mai, brachte die „Voss. Ztg." die Nachricht von Schillers Tode. Nach Rodenberg lautete eine aus Weimar in Berlin am 18. Mai eingelaufene Mitteilung: „Schiller ist nicht mehr! Nach einem neuntägigen Krankenlager starb er am 9. d. M. an einem Nerven- und Brustfieber, er hinterläßt seine Witwe mit vier unmündigen Kindern." Am 22. Mai wurde im Königlichen Nationaltheater „Die Jungfrau von Orleans" aufgeführt. Diese Vorstellung gestaltete sich zu einer Trauerfeier der Berliner für Schiller. Die „Voss. Ztg." vom 25. Mai erzählt: „Am Schlusse dieses in seiner ganzen Pracht, Schönheit und Begeisterung gegebenen Stückes, als Johanna niedersank, die Worte sprach:

„Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude!"

als die Fahnen sich über sie herabsenkten, und eine lange feierliche Stille Bühne und Haus erfüllte, da sei der langsam herunterrollende Vorhang, der diese Trauerszenen habe erfüllen wollen, plötzlich durch das Reißen eines Seiles schräg hängen geblieben. Unbeweglich um Johannas Leiche habe die Gruppe gestanden, als ob es eine Gruppe gewesen um Schillers Aschenkrug. Aber auch die drei schwebenden Figuren auf dem Vorhang seien wie in ihrem Fluge gehemmt, wie von einander getrennt erschienen, um zu klagen, daß Thalia und Polyhymnia ihre Schwester Melpomene, die tragische Muse, „vielleicht auf lange Zeit, vielleicht auf immer" verloren haben. Schiller war 1804 nach Berlin gekommen, weil man ihm Hoffnung auf eine feste Anstellung mit einem Gehalte von 2000 Taler jährlich gemacht hatte. Er wäre gern nach Berlin gegangen, denn wie er an Körner schrieb: „es ist dort eine große persönliche Freiheit und eine Ungezwungenheit im bürgerlichen Leben." Mächtige Hebel setzten in Weimar ein, um Schiller dort zu halten, seine nicht gerade bedeutenden Einkünfte wurden aufgebessert, und so war es ihm beschieden, an der Seite Goethes bis zuletzt zu weilen und an der Stätte zu sterben, die heute ein nationales Heiligtum ist, in dem kleinen Hause mit den grünen Fensterladen auf der Esplanade in Weimar.



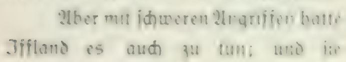
M^dme^ Baranius.

Ifflands Wirken, um zu diesem zurückzukehren, fiel in die Zeit der französischen Revolution, in die Zeit der tiefsten Demütigung Preußens durch

Napoleon und in die Zeit der anbrechenden Morgenröte in den Befreiungskriegen. Iffland begründete sofort die Schauspielschule, an deren Spitze er sich, Fleck und Frau Unzelmann stellte. Sie gab der Bühne viele große Talente. Zu Ifflands Zeiten wurde auch das Opernhaus deutschen Vorstellungen eingeräumt und die italienische Oper aufgelöst, die nur in der Karnevalszeit vor geladenem Publikum acht Vorstellungen gab. Wie schwer auch die damaligen Zeiten auf dem Theater ruhten, sein Aufschwung war trotzdem groß, denn das Künstlerpersonal fühlte sich nach neunjähriger unnatürlicher Leitung jetzt mit einem Male von einem schätzenden Geiste und von einem Manne seines eigenen Berufes zielbewußt geleitet. Iffland stellte das einfache Verhältnis des Prinzipals zu seiner Berufsgenossen wieder her, und zwar in geeinigter und idealer Form, und damit das innere Ensemble der Künstlerschaft.



Fleck.



Aber mit schweren Angriffen hatte Iffland es auch zu tun; und sie sind heute noch nicht verstummt. Er besaß Eifer, Fleiß, Gewissenhaftigkeit. Aber er gab der „Ifflandschen Richtung" mehr Raum als es für die Berliner Bühne gut war, denn jene Richtung hatte einen vielfach entnervenden Einfluß. Die Ziele seines Strebens waren: Das bürgerliche Drama und naturwahre Menschendarstellung auf der Bühne.

Die dramatischen Dichter Kotzebue und Iffland waren daher die Sterne am Berliner Theaterhimmel, sie hatten als Dichter mehr Erfolg als Goethe und Schiller. Einen Heinrich von Kleist, dessen größte Werke, weil kein Verleger sich fand, noch lange ungedruckt blieben, trieb sogar die Gleichgültigkeit seiner Zeitgenossen 1811 in den Tod! Nur Wien und Bromberg hatten Stücke von ihm damals zur Aufführung gebracht.*)

*) Beherzigenswert ist folgende Stimme. Als im Jahre 1811 Goethes „Tasso" mit entschiedenem Erfolge aufgeführt wurde, konnte mit Recht in der Besprechung gesagt

Ifflands Talent war von Natur vorzugsweise für bürgerliche, namentlich für komische und sentimentale Charaktere bestimmt. Aber dennoch wußte er auch Rollen, die außerhalb seines künstlerischen Bereiches lagen, achtungsvoll zur Geltung zu bringen und nach dem allmählichen Sinken von Weimars Theaterruhm verstand er es, die besten Talente der klassischen Schule in Berlin zu sammeln. Ja, er zog, frei von Eitelkeit und voll unbefangenen Sinns für jedes künstlerische Verdienst, noch ein Jahr vor seinem Tode den genialen Nebenbuhler Ludwig Devrient an die Berliner Bühne. So war diese trotz

werden: So ist die Bildung, der Geschmack des Publikums fortgeschritten, so sein Sinn für das höchste Schöne gereinigt und veredelt, daß ein dramatisches Gemälde von dieser Einfachheit, Zartheit und Feinheit mit Ruhe, ja mit Andacht vernommen und oft mit Ausdrücken des Beifalls begleitet wurde." Nach den Aufzeichnungen des Hofrats J. V. Teichmann, des langjährigen Sekretärs der Berliner Theaterintendanz, erhielt Goethe in den Jahren 1790 bis 1810 für die Übersetzung des „Tankred" 95 Taler und für das Drama „Die natürliche Tochter" 126 Taler 16 Groschen. Für die Bearbeitung von „Romeo und Julia" forderte Goethe 600 Taler in folgendem, vom 22. Februar 1812 datiertem, an Iffland gerichteten Briefe: „Mit dem verbindlichsten Danke, daß Ew. Wohlgeboren sich wegen „Romeo und Julia" die Mühe nehmen wollen, erwidere ich, daß ich für das Stück 600 Rthlr. sächsisch zu erhalten wünsche. Es sei nun, daß zwölf Theater jedes 50 Rthlr. zahlen, oder, welches mir lieber wäre, daß die Berliner Oberdirektion es gefällig übernehme und an mich jene Summe im ganzen entrichtete. Ich würde mich alsdann verpflichten, niemals an ein Theater eine Abschrift zu geben und unter drei Jahren es nicht drucken zu lassen. Auch erbiete ich mich, da auf manchen Theatern der Mönch nicht als solcher erscheinen darf, den Pater Lorenzo in einen Arzt zu verwandeln, für diese Theater nämlich, indem ich dem Manuskript, wie es hier gespielt, die nötigen Veränderungen beilege." Ob die Berliner Theaterdirektion auf diese Forderung einging, ist nicht zu ermitteln, doch scheint es der Fall gewesen zu sein, denn „Romeo und Julia", nach Shakespeare und Schlegel eingerichtet von Goethe, gelangte am 9. April 1812 auf dem königlichen Theater wirklich zur Aufführung. Goethe würde also, falls „Romeo und Julia" nach seinem Wunsch honoriert worden wäre, 821 Taler 16 Groschen, vom Berliner Theater für die drei Stücke und ohne „Romeo und Julia" 221 Taler und 16 Groschen erhalten haben. Nun findet sich allerdings in einer Tabelle von Teichmann die Angabe, daß Goethe für 3 Stücke 319 Taler 4 Groschen erhalten hätte, es sind aber damit die Stücke „Mahomet" (mit 97 Talern 12 Groschen bezahlt), „Tankred" (95 Taler) und „Die natürliche Tochter" (126 Taler 16 Groschen) gemeint. Dann stimmt's. Romeo und Julia muß, da die Aufführung in das Jahr 1812 fällt, aus der Honorarberechnung der Jahre 1790 bis 1810 ausscheiden. Übrigens ist es bezeichnend, daß in den Jahren 1790 bis 1810 nicht Goethe und Schiller die beliebtesten Autoren der Berliner Bühne waren, sondern Kotzebue und Iffland. Nach Teichmanns Aufzeichnungen erhielten in jenem Zeitraum von der Berliner Theaterkasse an Honoraren: Kotzebue für 46 Werke 4279 Taler 11 Groschen 7 Pfg., Iffland für 35 Werke 2733 Taler 4 Groschen, Schiller für 9 Werke 1145 Taler 3 Groschen 6 Pfg.

Ifflands spießbürgerlicher Richtung doch diejenige, welche der idealen Kunst wieder ihre Tore öffnete. Freilich wurde Iffland dazu gewissermaßen genötigt durch den Kreis von Künstlern, die er um sich vereinigt hatte. So war Fleck das für Schiller, was Eckhof für Lessing und Schröder für Shakespeare gewesen. Neben Fleck aber standen, wie wir wissen, Mattausch, die Unzelmann, später bekannt als Frau Bethmann, eine Künstlerin,



Ifflands Wohnhaus in Berlin, Tiergartenstraße [illegible]

gleich groß in der komischen, wie in der tragischen Muse. Sie wußte, wie keine zuvor, den Schillerschen Vers zu beherrschen. Mit Goethe und Schiller durch ein Gastspiel in Weimar befreundet, verhalf Iffland manchem Stücke Schillers in Berlin zur musterhaften Aufführung; so war für den „Wallenstein“ seine Inszenierung dauernd von Wichtigkeit geworden, weil er in dem Heldenspieler Fleck über den besten Darsteller des Friedländers verfügte. Iffland war auch eifrig dafür tätig, daß Schiller nach Berlin berufen wurde*)

*) Über Schillers Berufung nach Berlin bringt [illegible] Goethe-Jahrbuches [illegible]. In der [illegible] Schiller, die Goethe am 18. Oktober [illegible] hatte er [illegible] Ein [illegible] wohl in ein

heilsameres besseres Klima versetzt worden; seine Arbeiten hätte man dadurch belebt und beschleunigt gesehen." Goethes Tagebuch verzeichnet am 13. April 1830: „Zweites Schreiben von Varnhagen mit dem Preuß. Manifest gegen meine Zueignung der Schillerschen Briefe an den König vou Bayern. Unbegreiflichkeit eines solchen Schrittes." Dieses „Preußische Manifest" bestand in folgender von dem Staatsminister v. Beyme erlassenen und in der „Vossischen und Spenerschen Zeitung" vom 21. April 1830 abgedruckten, gegen Goethes Widmung gerichteten Berechtigung: „Die Zueignungsschrift des Herrn von Goethe an Se. Majestät den König von Bayern, vor dem letzten Teil seines von ihm herausgegebenen Briefwechsels mit Schiller, enthält einen mittelbaren Vorwurf für die Fürsten Deutschlands, welche Zeitgenossen Schillers waren: daß nämlich letzterer keinen Beschützer unter ihnen gefunden habe, durch dessen Gunst ihm das Leben erheitert, dem Vaterlande aber seine Geistestätigkeit länger erhalten worden wäre ... In einem Gefühle, das alle meine Landsleute mit mir teilen werden, wage ich es, die amtlich nur mir bekannte Tatsache zu allgemeiner Kenntnis zu bringen: daß unser allerteuerster König, Schillern, als dieser den Wunsch geäußert hatte, sich in Berlin niederzulassen und deshalb nach Potsdam gekommen war, aus allerhöchst eigner Bewegung ein Gnadengehalt von jährlich 3000 R.-Thlr., nebst freiem Gebrauch einer Hofequipage zugesichert hatte. Nur dessen nachher erfolgte Krankheit und frühzeitiger Tod haben den großmütigen Monarchen und unser engeres Vaterland um den Vorzug gebracht, in Schiller einen ausgezeichneten Preußen mehr zu zählen. Berlin, den 22. März 1830. v. Beyme." Weitere Einzelheiten über seine Verhandlungen mit Schiller im Jahre 1804 gibt der Minister v. Beyme in einem Schreiben an den Herausgeber der „Hallischen Literaturztg.", Professor E. G. Schütz, welches das Goethe- und Schiller-Archiv 1893 erworben hat. Nur einige interessante Stellen seien hier aus diesem Schreiben mitgeteilt: „1804 war Schiller in Berlin, um einer Vorstellung seines „Tell" beizuwohnen. Von da aus kam er auf einige Tage nach Potsdam, wo ich das Vergnügen hatte, seinen Besuch in Begleitung seiner Gemahlin und zweier Söhne in meinem Hause zu empfangen." Nachdem v. B. noch mitgeteilt, daß der Vertrag mit Schiller bezüglich der 3000 Rthlr. „ganz fest mit ihm abgeschlossen war", fährt er fort: „Er bat nur, die Ausfertigung der Befehle an die Behörden und die amtliche Bekanntmachung so lange zu suspendieren, bis er die Auflösung seines Verhältnisses in Weimar mit der erforderlichen Zartheit bewirkt haben würde. Es ist zwar wahr, daß nach seiner Abreise keine Anzeige von ihm eingegangen ist; dieses Stillschweigen konnte aber keinen Zweifel in mir erwecken, da es sich aus seiner bald bedenklich gewordenen Kränklichkeit, die auch schon im Frühjahr 1805 seinem Leben ein Ende machte, erklären ließ." Die Berichtigung Beymes sandte Varnhagen v. Ense am 16. April 1830 mit folgenden, im Goethe-Jahrbuch von 1903 zum ersten Male veröffentlichten Begleitworten an Goethe: „Ew. Excellenz habe ich im Namen und Auftrag des Herrn Staatsministers v Beyme das anliegende Blat[1] der Hallischen Literaturzeitung, welches in Betreff Schillers einen merkwürdigen Aufschluß mitteilt, in tiefster Verehrung zu überreichen. . . . . Hier hat die Sache allgemein den angenehmsten Eindruck bewirkt, man ist bei so vielem Ruhme doch besonders auf diesen eifersüchtig, das Vaterland geisterfüllt, geistehrend und geistgewinnend zu sehen, hier aber werden zwei mächtige Empfindungen, welche sich für Preußen und für Schiller erheben, zugleich befriedigt . . . Wir sehen daher die Anzeige des Herrn v. Beyme als ein durchaus erfreuliches Ereignis an und hoffen, sie werde uns auch bei den ausländischen Nachbarn nur Gunst und Ehre

Schillers Stücke hatten übrigens von dem damaligen literarischen Berlin vielfach eine herbe und abfällige Kritik zu erdulden. Nur das Publikum dachte anders.

Während der französischen Invasion sollte sich das Schauspielhaus auf Befehl des Stadtkommandanten „La société dramatique et lyrique allemande de S. M. le roi", nennen; auch wurden die Vorstellungen in französischer Sprache angekündigt, wie nachfolgende Benefizankündigung der Madame Schick 1807 zeigt: „Lundi le douzième Février on donnera pour bénéfice de Madame Schick pour la première fois Faniska, opéra en trois actes, traduit du français. La musique est de Cherubini. Les billets pour des loges intimes et sièges fermés se vendent chez Madame Schick, Unter den Linden Nr. 20, au second."



Mad. Schick [illegible]

Am 22. September 1814 starb Iffland, und mit ihm endet eines der ruhmvollsten Kapitel in der Geschichte des Berliner Königlichen Schauspielhauses. Ein Jahr lang führte ein „Regie-Komitee" jetzt die Geschäfte, bis

[illegible]







Ludwig Devrient als „Falstaff“.
(Nach Berliner Frühlithographien.)

im Jahre 1815 die Ernennung des Grafen von Brühl zum Generaldirektor der Hofbühnen erfolgte. Die politischen Zustände Preußens hatten sich nunmehr völlig geändert. Preußen hatte nach den ruhmreichen Befreiungskriegen seinen Glanz und seine frühere Machtstellung wiedererlangt, und so war eine durchgreifende Umwandlung der Berliner Zustände geboten.

Autogramm des Grafen Brühl

ist einerseits, bei der der Anfang gemacht würde, daß junge Leute, wenn sie Talent zeigen, nicht erst ein Jahr warten müßten, bis ein älterer Künstler sich bequemte, einem jüngeren die Rollen spielen zu lassen, auf deren Darstellung er seinem Range nach schon längst hätte verzichten müssen.

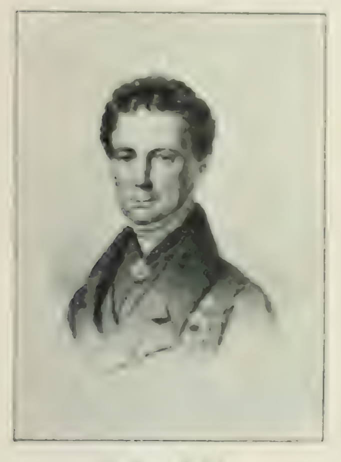
Die Verwaltung eines so großen umfassenden Instituts, die Menge der Geschäfte und Einzelarbeiten (fast täglich laufen, daß ich nur Eins anführen will, wie auch wohl zehn Manuscripte ein) kann allein mich bei Ew. Wohlgeboren entschuldigen, daß mein Dank erst jetzt Ihnen zugeht. Nichts mehr wünsche ich, als daß ein freundliches Geschick mir vergönnen möge, das zu erreichen, wonach ich unablässig ringe.

Mit vollkommenster Hochachtung

Berlin
10 April 1826.

Graf Brühl

Für die Berliner Bühne schien so die Zeit einer glänzenden Stellung gekommen. Das „Königliche Nationaltheater“ wurde in ein „Königliches Hoftheater“ verwandelt, und ein Hofbeamter trat an die Spitze beider Bühnen, der auch die bisher zurückgedrängten Hoffestlichkeiten mit zu leiten hatte. So verschwand die schlichte Bürgerlichkeit eines Iffland von der



Graf von Brühl



Auguste Crelinger

Bühne, die sich jetzt mit Vorliebe der Oper und der großen Tragödie unter Aufbietung eines größeren Luxus in Dekorationen, Requisiten und Kostümen zuwandte.* Graf Brühl hatte Goethe, Herder und Wieland in Weimar zu Lehrern gehabt. So verpflanzte der neue Generalintendant den ausgesprochenen Sinn für das klassische Drama von Weimar nach Berlin. Er hielt das Theater in Verbindung mit literarischen Größen, namentlich mit Goethe; er suchte höheren Zwecken gerecht zu werden, so daß die Brühlsche Epoche noch heute als die vornehmste, würdigste und glücklichste gilt. Graf Brühl verstand es, seine Schauspielkräfte zu schätzen und zu pflegen. Und

*) Der Kanzler Fürst Hardenberg gab Brühl die Worte mit auf den Weg: „Machen Sie das beste Theater in Deutschland und dann sagen Sie, was es kostet.“



Ludwig Devrient.

welche Kräfte hatte er! Unzelmann, Frau Stich (später Frau Crelinger), Lemm, das Wolffsche Ehepaar, diese Lieblinge und eigentlichsten Schüler Goethes, die Bethmann, Frau Unzelmann und vor allem Ludwig Devrient, diese dämonische Genialität, diesen Glanzstern des damaligen Berliner Theaters. Es lag in der Absicht Brühls, die alte Schauspielschule der Eck, Schröder und Iffland zu ersetzen, und dieser Plan wurde durchgeführt. Berlin ward der Hauptsitz des deklamatorischen, des rhetorischen Schauspiels. Der Weimeraner Pius Alexander Wolff, der Hauptvertreter der kühlen rhetorischen Richtung, war der richtige Mann, um die Umwandlung des Ifflandschen Theaters zu fördern. Allein ein glückliches, ausgleichendes Gegengewicht gegen die Goethische Schule bot in reichem Maße Ludwig Devrient.



So wurde die Berliner Bühne unter dem Grafen Brühl die erste Bühne ihrer Zeit, und die größeren und kleineren Residenzen Deutschlands beeilten sich, freilich nicht immer mit demselben Erfolge wie in Berlin, ihre Theater in Hofbühnen, mit Kammerherren und Kavalieren an der Spitze, umzuwandeln.













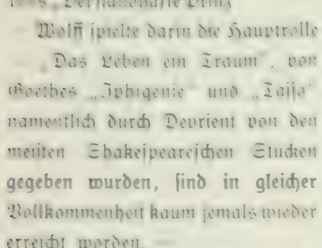
Medaille auf den Neubau des Kgl. Schauspielhauses





Medaille auf den Neubau des Kgl. Schauspielhauses

Die gleichzeitige dramatische Produktion freilich bot im ganzen und großen dem Berliner Spielplan nichts Bedeutendes. Die Schicksalstragödien Müllners, Houwalds u. s. w. herrschten vor, und mit dem Jahre 1824 gewann Raupach die Oberhand. Shakespeare, Schiller und Goethe, Iffland und Kotzebue blieben daher die Glanzleistungen des Berliner Repertoirs. Darstellungen, wie sie damals von Calderons „Der standhafte Prinz“



— Wolff spielte darin die Hauptrolle — „Das Leben ein Traum“, von Goethes „Iphigenie“ und „Tasso“ namentlich durch Devrient von den meisten Shakespeareschen Stücken gegeben wurden, sind in gleicher Vollkommenheit kaum jemals wieder erreicht worden. —

Wir haben zum Schluß unserer Betrachtung der Brühlschen Epoche noch zweierlei zu erwähnen. Als Regisseure, bezw. als artistische Direktoren des Schauspiels wirkten in der Zeit von 1815—1828 Epperstadt, Weiß und Stawinsky, als Musikdirektoren und Kapellmeister





Nach einem Aquarell von Gilly, welches eine fingierte Darstellung des brennenden Kgl. Schauspielhauses zeigt.
Das Phantasiegebilde Gillys gestaltete sich am 29. Juli 1817 zur furchtbaren Wirklichkeit.

(Randleiste, entworfen von H. Baudouin, Berlin.)



F. Carlsberg.

(Starb als Opfer des Brandes im Königl. Schauspielhause zu Berlin am 29. Juli 1817.)



Romeo.) Im Schauspielhause keine Vorstellung.

Billets zu den Logen; dem Parket und dem Parterre, sind in dem General-Intendantur-Bureau, Letztestraße Nr. 11, zu folgenden Preisen zu haben:

Ein Platz in einer Loge des ersten Ranges 1 Rthlr. 8 Gr. und so weiter.

In Charlottenburg. Zum Erstenmale wiederholt: Der deutsche Mann und die vornehmen Leute, Sittengemälde in 4 Abtheilungen, vom Etatsrath von Kotzebue.

Billets zu den Logen und dem Parquet, sind in dem General-Intendantur-Bureau, Letztestraße Nr. 11, alle andern Billets aber an der Kasse zu haben.

Anfang 6 Uhr; Ende 10 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Theaterzettel vor dem großen Brande des Kgl. Schauspielhauses zu Berlin vom 29. Juli 1817.
Die Aufführung konnte nicht mehr stattfinden.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands

Ernst Frensdorff, Berlin.

Königliche Schauspiele.

Dienstag, den 29. July 1817.

Die Räuber.

Trauerspiel in 5 Abtheilungen, von Schiller. Für die Bühne bearbeitet.

Personen:

Maximilian, regierender Graf von Moor	Hr. Labes.
Carl, } seine Söhne	Hr. Maurer.
Franz, } seine Söhne	— —
Amalia von Edelreich, seine Nichte	Mad. Stich.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen	Hr. Gern S.
Schweizer,	Hr. Bessel S.
Grimm,	Hr. Michaelis.
Roller,	Hr. Wauer.
Ratzmann,	Hr. Rehfeldt.
Schufterle,	Hr. Buggenhagen.
Kosinsky,	† Hr. Carlsberg.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Hr. Blume.
Daniel, ein alter Diener	Hr. Rüthling.
Ein Pater	Hr. Berger.
Ein Bedienter	
Aufwärter im Gasthofe	
Räuber. Bediente.	

Herr Paulmann, vom Theater zu Riga: Franz von Moor.

Anzeige.

Mittwoch den 30. July. Im Opernhause, zum Erstenmale: Giulietta e Romeo (Julietta und Romeo), Drama in 3 Abtheilungen. Musik von Zingarelli. In italienischer Sprache gesungen. (Mad. Marianne Sessi: Romeo.) Im Schauspielhause keine Vorstellung.

Billets zu den Logen; dem Parket und dem Parterre, sind in dem General-Intendantur-Bureau, Letztestraße Nr. 11, zu folgenden Preisen zu haben:

Ein Platz in einer Loge des ersten Ranges 1 Rthlr. 8 Gr. und so weiter.

In Charlottenburg. Zum Erstenmale wiederholt: Der deutsche Mann und die vornehmen Leute, Sittengemälde in 4 Abtheilungen, vom Etatsrath von Kotzebue.

Billets zu den Logen und dem Parquet, sind in dem General-Intendantur-Bureau, Letztestraße Nr. 11, alle andern Billets aber an der Kasse zu haben.

Anfang 6 Uhr; Ende 10 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Theaterzettel vor dem großen Brande des Kgl. Schauspielhauses zu Berlin vom 29. Juli 1817.
Die Aufführung konnte nicht mehr stattfinden.

Ernst Frensdorff, Berlin.
Wedbigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

der Oper, Ramberg und Seidel, Spontini (Generalmusikdirektor von 1820–1843) und Schneider. Im dritten Jahre der Brühlschen Verwaltung, am 29. Juli 1817, war nach einer Probe von Schillers „Räubern“ das von C. G. Langhans erbaute „Königliche Schauspielhaus“ ein Raub der Flammen geworden, und

Unter der Regierung Seiner Majestaet des Koenigs
Friedrich Wilhelm III
wurde mit grossem Kosten-Aufwand Anno 1802
ein neues Schauspielhaus nach Angabe des Geheimen-
Ober-Bauraths Langhans auf diesem Platze erbaut,
welches durch unglückliche Feuersbrunst am 29ten Julii 1817.
Mittag 2 Uhr abbrannte. Seine Koenigliche Majestaet
befahlen im selben Jahre den Wiederaufbau und über-
trugen die obere Leitung desselben dem zeitigen
General-Intendanten der Königlichen Schauspiele
Kammerherrn Grafen Carl von Brühl.
Den Plan zum neuen Bau hat der Geheime Ober-
Baurath Schinkel entworfen und in Verbindung
mit dem Regierungs-Rath und Bau-Director
Triest in allen Theilen ausgeführt

Grundsteinurkunde des jetzigen Kgl. Schauspielhauses

mit ihm der kostbare Fundus an Kostümen, Waffen und Dekorationen. König Friedrich Wilhelm III. aber gab sogleich den Befehl, ein neues Gebäude auf dem Gensdarmenmarkte aufzuführen. Schinkel erbaute es im griechischen Stil von 1819–20, und am 26. Mai 1821 wurde es mit einem Prolog von Goethe und einer Aufführung seiner „Iphigenie“, deren

Königliche Schauspiele.

Sonnabend, den 26. May 1821.

Zur Eröffnung des Königl. neuen Schauspielhauses:

Prolog,

gedichtet von Göthe; gesprochen von Madame Stich.

Hierauf:

Iphigenie auf Tauris.

Schauspiel in 5 Abtheilungen, von Göthe.

Personen:

Iphigenie	Mad. Wolff.
Thoas, König der Taurier	Hr. Lemm.
Orest	Hr. Wolff.
Pylades	Hr. Krüger.
Arkas	Hr. Wauer.

Scene: Hain vor Dianens Tempel.

Und zum Erstenmale:

Die Rosen-Fee.

Ballet in 1 Aufzug. Für das Königl. Schauspiel eingerichtet vom Balletmeister Telle. Musik vom Königl. Musik-Director G. A. Schneider.

Personen:

Die Rosen-Fee			Mlle Lemière
Ihre Gespielinnen	Mlle Lequine	Mlle Vestris	Mlle. Römisch.
Der Prinz			Hr Hoguet.
Amor			Mlle Lampert.
Ritter und Jagdgefolge des Prinzen	Mlle Gemmel.	Hr Senger	Hr Corst. Telle.
Nymphen der verschiedenen Rosenarten, im Gefolge der Fee			
Liebesgötter			

Der Inhalt des Ballets ist für 2 Groschen an den Eingängen zu haben.

Die Decoration zum Prolog ist nach Angabe des Herrn Geh. Ober-Baurath Schinkel von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Gropius
Die Decoration zur Iphigenia ist nach einer Zeichnung des Herrn Geh. Rath Schinkel von den Königl. Decorations-Malern Herren Köhler und Gerst gemalt.
Die Decoration zum Ballet ist von Herrn Gropius gezeichnet und gemalt.

Preise der Plätze:

Ein Billet im Parterre 12 Gr. Ein Billet im Parquet 16 Gr. Ein Billet zu einer Parquet-Loge, zu einer Loge des Königlichen Ranges und zum Balcon des Königlichen Ranges 1 Rthlr. Ein Billet zum Balcon des ersten Ranges 16 Gr. Ein Logen-Billet des ersten Ranges 12 Gr. Ein Logen-Billet des zweiten Ranges 10 Gr. Amphitheater 6 Gr.

Im Opernhause kein Schauspiel.

Anfang 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

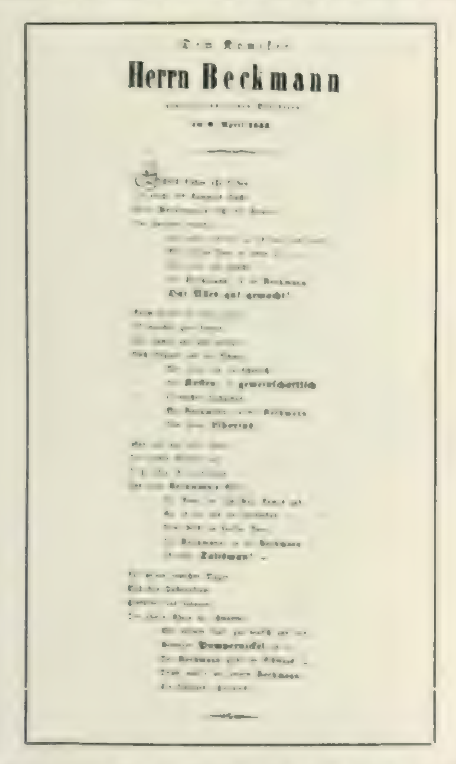
Die Eröffnung der Eingänge ist um 5 Uhr.

Eine Tages-Kasse findet Heute nicht statt.

Erster Theaterzettel zur Eröffnung des jetzigen Königl. Schauspielhauses.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Titelrolle von Auguste Stich hinreißend dargestellt wurde, wieder eröffnet. Das Gebäude ist eine großartige Schöpfung der Baukunst. Die große und breite Vortreppe, die jonischen Säulen, welche die Vorhallen bilden, erwecken

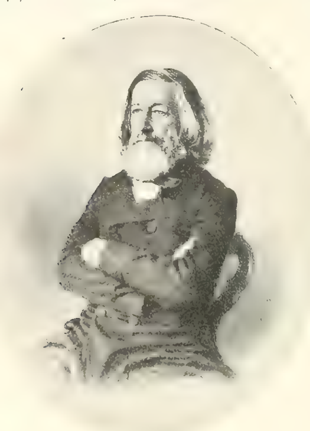


Herrn Beckmann

ungeteilte Bewunderung für die Antike. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bestimmte König Friedrich Wilhelm III. meist selbst das Repertoir oder es wurde ihm doch unterbreitet.

Das Jahr 1824 ließ übrigens in Berlin ein neues, drittes Theater, das „Königstädtische Theater", in dem Cerfschen Hause am Alexander-

platz, nahe der neuen Königstraße, erstehen. Der ehemalige Kaufmann Friedrich Cerf hatte mit Mühe und List, gegenüber dem Privilegium der königlichen Schauspiele, die Konzession zu einer neuen Schaubühne im Jahre 1822 zu erringen gewußt. Etliche Geldmänner, wie Herz Beer, der Vater des Komponisten Meyerbeer, der Astronom Wilhelm Beer und der Schriftsteller Michael Beer, waren Mitglieder des Aktienunternehmens. In dem „Königstädtischen Theater" wurden besonders die Lokalposse und die Oper gepflegt. Der Komiker Beckmann und seine Kollegen Schmelka und Polk hatten glänzende Erfolge, und als Henriette Sontag, welche sich die königliche Theaterintendanz hatte entgehen lassen, für das „Königstädtische Theater" als Diva gewonnen wurde, da erreichte dieses eine nie geahnte Höhe. Karl von Holtei war damals Theaterdichter und Sekretär desselben. Als Henriette Sontag sich mit dem Grafen Rossi aber vermählte und Berlin verließ, da sank auch das „Königstädtische Theater" schnell wieder von seiner Höhe herab, bis es im Jahre 1848 in den allgemeinen Wirrnissen wieder einging. Der 23. Dezember 1847 war für die Berliner Theatergeschichte im allgemeinen ein ebenso interessanter wie lehrreicher Gedenktag. An diesem Tage wurde im „Königstädtischen Theater", nachdem David Kalisch auf dem Theater zu Schöneberg mit seinen Kleinigkeiten „Ein Billet von Jenny Lind" und „Herr Karoline" bereits die Feuertaufe bekommen hatte, zum ersten Male eine Posse „Einmalhunderttausend Teufel" aufgeführt, und damit begann die neue Zeit für die Berliner Lokalposse. Hier trat zum ersten Male das politische Couplet zutage, das der Breslauer Handlungskommis von der Seine mitgebracht hatte. Von dem Direktor



Karl von Holtei.

1001.

No. 102.

[illegible]

Berlin den 2ten [illegible] 1825

C. Holtei

Eigenhändige Quittung Carl von Holteis



Schlusswort.

Wenn ich am heutigen Tage, als am Ende meiner Vorlesungen auf den vergangenen Winter zurückblicke, kann ich mich einer gewissen freudigen Rührung wohl nicht erwehren. Vertrauen auf den immer regen Sinn der Bessern für das Bessere in der Poesie, paart sich mit inniger Dankbarkeit für die meinen Bestrebungen geschenkte Theilnahme; eine Theilnahme die mich um so mehr zur Erkenntlichkeit verpflichtet, als ich sie weder fordern noch erwarten — kaum hoffen durfte.

Fremd und ohne Freund in Berlin ankommend, blickte ich schüchtern in dieser großen Stadt um mich her. Kaum hatten einige dramatische Versuche die man nachsichtig aufnahm meine Hoffnung belebt, kaum hatte ich in dem edlen Kreise literarisch gebildeter Männer Freundschaft und Belehrung gefunden, als ein ungeheures Unglück über mich kam und mir — wenn auch nicht das Leben in seinem innersten Kern zu brechen — doch jede lebendige Regung an dem Wohnort meiner Leiden unmöglich zu machen schien. — Es wollte nur wenig frommen, daß mich ein unerwartetes Geschick an eine frisch und fröhlich emporblühende Kunstanstalt knüpfte, denn ob gleich hier meiner Thätigkeit ein weites Feld geöffnet war, so führte doch Alles mich auf den unersetzlichsten Verlust zurück und jedem Gelingen meiner kleinen Bemühungen für die Bühne, war ein bitterer Moment der Erinnerung an das Wesen welches auch der Bühne gehörte beigesellt. So blieb mir — ich kann es nicht leugnen — diese Stadt an vielfältig glücklichen Ereignissen reich, kein erwünschter Aufenthalt. Der herannahende Winter machte in mir und meinen Bekannten aufs neue die schon früher gehegte Idee öffentlicher dramatischer Vorlesungen rege, zu welcher eine in Privatzirkeln belebte Virtuosität declamatorisch-dramatischen Vortrags, die Veranlassung gegeben hatte. Wenn schon meine Freunde dieser Virtuosität Bedeutung genug zutrauten, mich mit derselben vor das größere Publikum wagen zu dürfen, so hörte ich doch nicht auf, mannichfache Bedenklichkeiten zu hegen und der Gedanke an alle diejenigen welche Tieck gehört haben, verbunden mit (einer vielleicht sträflichen) Furcht vor boshaft abweisender Kritik ließen mich lange schwanken. Den Ausschlag gab — wie immer in solchen Fällen — der Moment. Unmittelbar nach Beendigung eines Shakespearschen Stückes in

Schlusswort Carl v. Holtei's bei Beendigung seiner Vorlesungen in Berlin am 7. April 1826.

Kreise gebildeter Freunde, traf ich eilige Anstalten zur öffentlichen Bekanntmachung und schon den 7ten Oktober begann, was im August noch in weitem Felde schien.

Könnte ich sagen welchen Eindruck es auf mich gemacht hat, mein Unternehmen von allen Seiten gefördert, mich in jeder Beziehung unterstützt, gehoben zu sehen; könnte ich sagen wie es mein ganzes Wesen ermuthigt und jeden Zweifel am Publikum und dessen Regsamkeit niedergeschlagen hat!! Allwöchentlich in dem schönen Kreise wohlwollender Hörer und Hörerinnen, immer mit derselben Freundlichkeit betrachtet, mit derselben Aufmerksamkeit gehört, mit demselben Wohlwollen derselben Empfänglichkeit entlassen, schien ich wie durch Zauberei unter lauter Freunde versetzt, schien seit Jahren hier zu Hause, hatte (der Heimathlose) eine Heimath gefunden. Denn wo ist die Heimath der Geister und Herzen, wenn sie nicht in dem Saale war, welcher uns umschloß? Wenn sie nicht aus den Klängen ewiger Poeten, die gemeinschaftlich genossen und verstanden ein magisches Band um uns alle schlangen, zu uns sprach? Und daß nicht nur ich dieses Gefühl hegte und bewahrte, das stellte sich mir am schönsten dar, als am Schlusse des ersten Cyklus die Aufforderung an mich erging, noch einen zweiten zu wagen. Auch dazu konnte ich kaum den Muth fassen — doch führte er mich endlich zum schönsten nie erwarteten Ziele; weil er diesem Verein die alten Glieder erhielt und neue gewann.

Wäre es mir gelungen, manches ungekannte treffliche Werk allgemeiner bekannt — manches bekannte durch die Art meines Vortrags faßlicher, beliebter zu machen; hätte ich so für das Wahre, Gute und Schöne siegreich gefochten, so würde das Gefühl dieses Sieges, jenes der befriedigten Eitelkeit und des goldenen Gewinnes gewiß bei weitem übersteigen. Lassen Sie uns einen Blick auf die Gestalten werfen, die an uns vorüber gingen. Fünf Shakespearsche Stücke: Wie es Euch gefällt. (7. Okt.) Othello. (14. Okt.) Julius Cäsar (21. Okt.) Was Ihr wollt (28. Okt.) Lear (4. Nov.) eröffnen den Reigen. Wie sinnig, verständig und lebendig hat mein Publikum diese Dichtungen mitgefühlt und — mitgespielt, darf ich sagen; denn wie ein Geisterhauch weht es den Darsteller, den Vorleser an, ob es wiederklingt in den Herzen, was von seinem Herzen, aus seiner Brust ertönt. Wie liebenswürdig unbefangen haben die Frauen und Mädchen auch diejenigen Scherze gehört, welche derb und fremd an die verwöhnten Ohren unserer Zeit schlagen mögen; unsrer Zeit, die lieber schlüpfrig gefällige Lüge, als klare starke Wahrheit gedichtet sehen will. Cal-

derons Geheime Rache für geheimen Schimpf (11. Nov.) in unsers wackern Mitbürgers, des Herrn Sommerbrodts Uebersetzung, schloß sich jenen höchsten Meisterwerken an und noch an demselben Abend fand der (wie die Weisen unsrer Tage bemerkt haben wollen) veraltete Schatz des hohen deutschen Geisterherzogs Gotthold Ephraim Lessing eine Aufnahme — als ob er ein Lustspiel aus dem Französischen wäre. Lope de Vega's der beste Richter ist der König (18. Nov.) ergriff durch seinen gewaltigen Ernst und ergötzte durch seinen kecken Scherz. Daß aber über der unvergeßlichen Nachwelt die blühende Mitwelt nicht vergessen werde, begingen wir die Vorfeier des Festes, welches unser gekrönter Dichter Fr. v. Uechtritz, trotz allen Einsprüchen der verschieden anstrebenden Gegner später erleben sollte, indem wir seinen Alexander und Darius (25. Nov.) lasen.

Ein theurer, dem Märker doppelt heiliger Schatten des beklagenswerthen vaterländischen Dichters blickte uns aus dem Prinzen von Homburg (2. Dez.) mild und mächtig an. Dem erst nach seinem selbsterwählten Tode erkannten Dichterheros Heinrich von Kleist, brachten auch wir unser Opfer und weinten mit Natalien und waren stolz mit unserm großen Kurfürsten und triumphirten mit dem alten göttlichen Kottwitz, dessen Schilderung seinem Poeten schon allein die Unsterblichkeit sichern würde, wenn er sie sonst nicht errungen hätte. Und wie im Leben der selbst sich gestaltende Humor dem Gepränge der Trauer und des Ernstes oft auf die Schleppe tritt, so kam hier Tiecks gestiefelter Kater (9. Dez.) mit all seiner Bosheit, seinem Geiste und seiner übermüthigen Kinderei hinter den ernsten Gestalten her, als ob es so seyn müßte — und ward empfangen, so jubelnd und frisch, wie man Tieck empfangen würde, wenn er uns einmal besuchen wollte. Sein Blaubart (16. Dez.) ließ uns auf's Neue bedauern, daß wir ihn noch nicht auf der Bühne sehen sollten. Falstaff nahm sich im zweiten Theil des Heinrich IV. (6. Jan.) eben so wenig ein Blatt vor den Mund, als Heinrich V. (13. Jan.). Koriolan (20. Jan.) ließ seine Leiden donnern und der Sommernachtstraum (27. Jan.) wiegte uns in heitre gefällige Träume, die uns vergessen machten, wie viele Grad Kälte das neue Jahr gebracht habe. In Däumchen (10. Febr.) und der verkehrten Welt (17. Febr. folgten wir gern dem schalkhaften Führer, der uns auf wunderlichen Waldwegen, auf glatten Steinen herumführt, uns neckend und unserer spottend; wo wir nur manchmal eine freie sichre Aussicht gewinnen, um sie augenblicks wieder hinter seltsam gestalteten Gewächsen oder mächtig drohen-

den Klippen verschwinden zu sehen. Correggio (24. Febr.) begeisterte und rührte. Bei keiner der ernsten Mittheilungen ist mir der allgemeine Eindruck den sie hervorgebracht, so klar geworden, als bei diesem Lieblingsgedicht Oehlenschlägers. Lope de Vega ließ seinen Stern von Sevilla (3. März) hell über uns aufgehen und Ludwig Robert zog uns durch seine Ueberbildeten scherzhaft strafend in die verbildete Gegenwart zurück. Uhland der edle Sänger zeigte uns in seinem Ludwig der Baier (10 März) einen eben so ernsten kräftigen Beruf für das große historische Drama, als Karl Schall in dem darauf folgenden Kinderspiel, für den geistreichen, gewandten Dialog der feinern Komödie. Egmont (17 März) erhob uns sterbend zum höchsten Leben. Noch einmal erschien der gestiefelte Kater (31. März) zu allgemeinem Ergötzen, gleichsam hinter dem ihm vorangegangenen Trauerspiel: Der vierundzwanzigste Februar, welches trotz alles hervorleuchtenden Genies zu düster und unheimlich befunden wurde, herspottend. Macbeth (3. April) vertrat noch einmal vor Abschluß der Leseabende den Welt-Dichter und heute soll nun Faust, das unendliche Drama, unsre Zusammenkünfte beenden. Wie es da steht konnte ich es nicht lesen, theils weil es zu lang ist, theils weil Manches, eben da es das Leben in seiner ganzen Tiefe erfaßt, nicht vorlesbar ist. Ich mußte daher bedeutend kürzen. Da es aber Frevel ohne Gleichen wäre, einzelne Stellen mit roher Hand antastend, sie zusammenzuziehen, so habe ich nur Scenen im Ganzen weggelassen. Manche werden Manches vermissen, was zum Theil schon in's Volk übergegangen ist — aber wo wäre im Faust ein Auftritt, von dem man nicht dasselbe sagen könnte?

Und so tret' ich denn vor Sie, in diesem Winter zum letztenmale. Ob noch einmal im Leben? — das liegt freilich in der Hand der Zukunft!

Der Frühling wird blühen, der Sommer wird glühen, der Herbst wird uns aus den entlaubten Fluren wieder ins Licht der Kerzen rufen und wer dann noch dieser schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens sich freuen darf, der freut sich gern auch dessen was das Dasein veredelt. Deshalb lassen Sie mich mit dem Danke die Hoffnung vereinen.

Berlin, den 7. April 1826.

Karl von Holtei.

Cerf erhielt Kalisch das Honorar von 100 Talern, und nach der 50. Vorstellung seiner Posse noch einmal 50 Taler.*)

Bis zur Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts gab es also nur das „Königliche" und das „Königstädtische Theater". Das höhere Drama aber war im alleinigen Besitz des Hoftheaters, und selbst das neue, feinere Lustspiel durfte erst nach Jahresfrist auch von dem „Königstädtischen Theater" gegeben werden. So blieb diesem wesentlich mehr das Volksstück und die Lokalposse vorbehalten.

Das Prinzip, ein ausschließliches Volkstheater aus dem „Königstädtischen" zu machen, wie es das Leopoldstädter Theater in Wien war, konnte von vornherein aus den oben angeführten äußeren und inneren Gründen nicht durchgeführt werden; daß es aber trotzdem das Lieblingstheater der Berliner wurde — der dem heiteren Genre zugeneigte König

Repertorium

des Königsstädtischen Theaters in Berlin

von

seiner Eröffnung am vierten August

bis

ein und dreißigsten December 1824.

Herausgegeben

von

den Souffleuren dieses Theaters,

Seidel und **Just.**

Erstes Heft.

Berlin, 1825.

Gedruckt bei Ferdinand Nietack.

Titelblatt

*) Cerf ist zu trauriger Berühmtheit gelangt. Nach der Aufführung der „Antigone" im Schauspielhause beauftragte Cerf seinen [illegible], den Verfasser jenes Stückes zu erkunden, da er das ganze Berliner Adreßbuch durchblättert und den Namen nicht gefunden habe. [illegible] Theater [illegible] Bühnen gelangt sind. Das ehemalige „Königstädtische Theater" ist zur Zeit in [illegible] eingerichtet worden.

Friedrich Wilhelm III. suchte es mit besonderer Vorliebe auf — dafür sorgte der Eifer und die Regsamkeit des in seiner Art immerhin originellen und volkstümlichen Direktors Cerf, der bis zu seinem Tode (6. November 1845) unausgesetzt bemüht war, das Interesse für das Institut wach zu erhalten.*)



Beckmann als Eckensteher Nante.

Graf von Brühl war bis 1828 Generalintendant der „Königlichen Schauspiele." Ihm folgte nach einem Provisorium Graf von Redern (1831 – 1842). Nach Ludwig Devrients Tode (30. Dezember 1832) hatte das höhere Schauspiel allmählich die Charakterzeichnung verloren, es wurde mehr oder weniger Deklamation. Das Herausdrängen von Sachverständigen aus der Leitung der Theater, wie dies bei manchen Hoftheatern geschah, schädigte das deutsche Theater oft tief. Graf Redern hatte schwere Zeiten zu überwinden, um so mehr, als der Tod auch Lemm und Rebenstein dahinraffte und einige Kräfte von Ruf abgingen. Dennoch erzielten Künstler, wie Stawinsky, Seydelmann, Rott und Grün, die Damen Crelinger, Ch. Hagen, Klara und Bertha Stich große Erfolge, die in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst verzeichnet sind.

*) Siehe auch „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins" 1904 Nr. 1. Vortrag des Herrn Rektor W. Bonnell „Aus der Geschichte des Königsstädtischen Theaters: Die Henriette Sontag-Periode."

Autogramm von Direktor Friedrich Cerf





Charlotte von Hagn.





Portrait Saphirs.



Karikatur auf Saphir



Visitenkarte Saphirs



Lieber Spohr!

Da die fortgesetzte Ausbildung der
wirklich glücklichen Anlagen meiner
Schwester Nina, mir so äußerst
wichtig ist, und es zugleich mit ihren
Wünschen übereinstimmt, unter
Ihrer Leitung, sich einige Zeit zu ver-
vollkommnen, so würden Sie mich
sehr glücklich machen, wenn Sie sich
nur die Zeit ihres Urlaubs im
Monat August und September
mit meiner Mutter zugleich dort
halten

Autogramm von Henriette Sontag

in Cassel geben konnte. Ihrer
Verwendung empfehle ich diesen
Lieblingswunsch von uns allen,
und rechne um so mehr auf die-
-selbe, da ich glaube daß er dem In-
-teresse der Direction nicht entge-
-gen ist, indem meine Mutter
das Fach der Mütter und Anstands-
-damen gut ausfüllt; und Nina
die Rollen der Aschenbrödel, Myrha,
Zerline, des Pagen in Figaro, u.a.
einstudirt hat.

Mit der ausgezeichnetsten Ach-
tung und dem unbedingtesten

Verbrauchen ein [illegible] [illegible]
[illegible]

Ihre

[illegible]
den 21/6 30.

ganz ergebene
[illegible]
[illegible]



Die erfolggekrönte Erstaufführung von Goethe „Faust" mit Seydelmann als Mephisto überragte damals alles bisher Gebotene. (1. Aufführung am 15. Mai 1838.)

Im Königl. Schauspielhause waren Raupachs Hohenstaufenstücke zugleich Ausstattungsstücke, und die deklamatorische Jambentragödie Raupachs, Eduard von Schenks, Michael Beers war damals in voller



Henriette Sontag



Caroline Bauer



Schmelka



Ludwig Devrient.

Herrschaft. Allein neben ihnen finden wir auch andere Dramatiker. Graf Redern war es übrigens auch, unter welchen in Berlin die sinnreichen Stücke der Prinzessin Amalie von Sachsen, und zwar mit großem Erfolge, über die Bühne wanderten. Er brachte Stücke von Blum und Töpfer, von Ed. Devrient und Holtei, Charlotte Birch-Pfeiffer, L. Schneider, Vogel; er stand noch Pate bei den dramatischen Erstlingen von Halm, Laube („Monaldeschi"), Gutzkow („Richard Savage") u. s. w.



Charlotte v. Hagn als Arouet.

Im Jahre 1840 legte König Friedrich Wilhelm III. sein Haupt zum letzten Schlummer nieder, und Friedrich Wilhelm IV., von hohen Kunstinteressen beseelt und Romantiker von Geist, bestieg den Thron seiner Väter. Berlin zählte damals 330270 Einwohner.

Im Jahre 1842 trat Graf Redern zurück, der selbst Komponist war und der das Königliche Theater in einem glänzenden Zustande von Brühl übernommen hatte und sich wenigstens bemühte, in der Friedenszeit diesen Zustand zu erhalten.[*] Freilich

[*] Graf Redern ist auch der Gründer des Lesekomitees, welchem die Begutachtung der eingehenden neuen Dramen obliegt.

Graf Redern

Lieber Herr Geheimer-Hofrath,

Sehr warmen u. innigen Dank für die höchst interessanten zurückgehende Anlagen. Als Beitrag zur künftigen Lebensgeschichte dieses bedeutenden Herrn, ein hochschätzbares Material. Er ist viel mehr als die Welt in ihrem oberflächlichen Urtheil glaubt, die alle Erfolge der letzteren Jahren Anderen

Autogramm des Grafen Redern

beiwohnen möchte ich vorziehe

daß Ihre Theilnahme an den

Feierlichkeiten, und Vorbereitungen

in den Händen der Veranstaltung

d. h. Gottes sind. Der König

beklagt sich auch wie also

nicht anders.

Mit Liebe. Sei wohl.

Ihr
aufrichtig ergebener
v. Bismarck.

Berlin $\frac{27}{6}$, 68.



Der Kunst Bestimmung ist, und war es, wird es sein,
Vom Weichselstrome bis zum Rhein —
Nach Brod zu gehen, um Gunst sich zu bewerben,
Zu mißtrauen, wo sie liebt, zu wählen, wo sie haßt,
Und endlich unter der Vergessenlast
Der Kunst, der Unsterblichkeit zu sterben.

Charlotte von Hagn
im Jahre 1828 bis 1846.

Autogramm von Charlotte v. Hagn.

waren Ludwig Devrient und Lemm gestorben, aber Seydelmann, der geistreiche Realist und Redekünstler, welcher das Publikum an das Wort und durch das Wort an den Gedanken zu fesseln wußte, war gewonnen worden. Charlotte von Hagn und Seydelmann mit der Crelinger und Amalie Wolff bildeten den Glanz der damaligen Künstler. Im Jahre 1842 wurde Theodor von Küstner als Nachfolger von Rederns von München zum Generalintendanten berufen und gleichzeitig Meyerbeer zum Generalmusikdirektor. Ludwig Tieck siedelte von Dresden nach der preußischen Hauptstadt über.



Graf von Redern.

Die Berliner Intendanz Theodor von Küstners erschloß anfangs den modernen literarischen Bewegungen die Pforten des Hoftheaters, und es war eine verheißungsvolle Zeit deutscher Dramatik, denn Literatur- und Bühnendrama fielen zusammen. Gutzkows, Laubes, Freytags erste Dramen



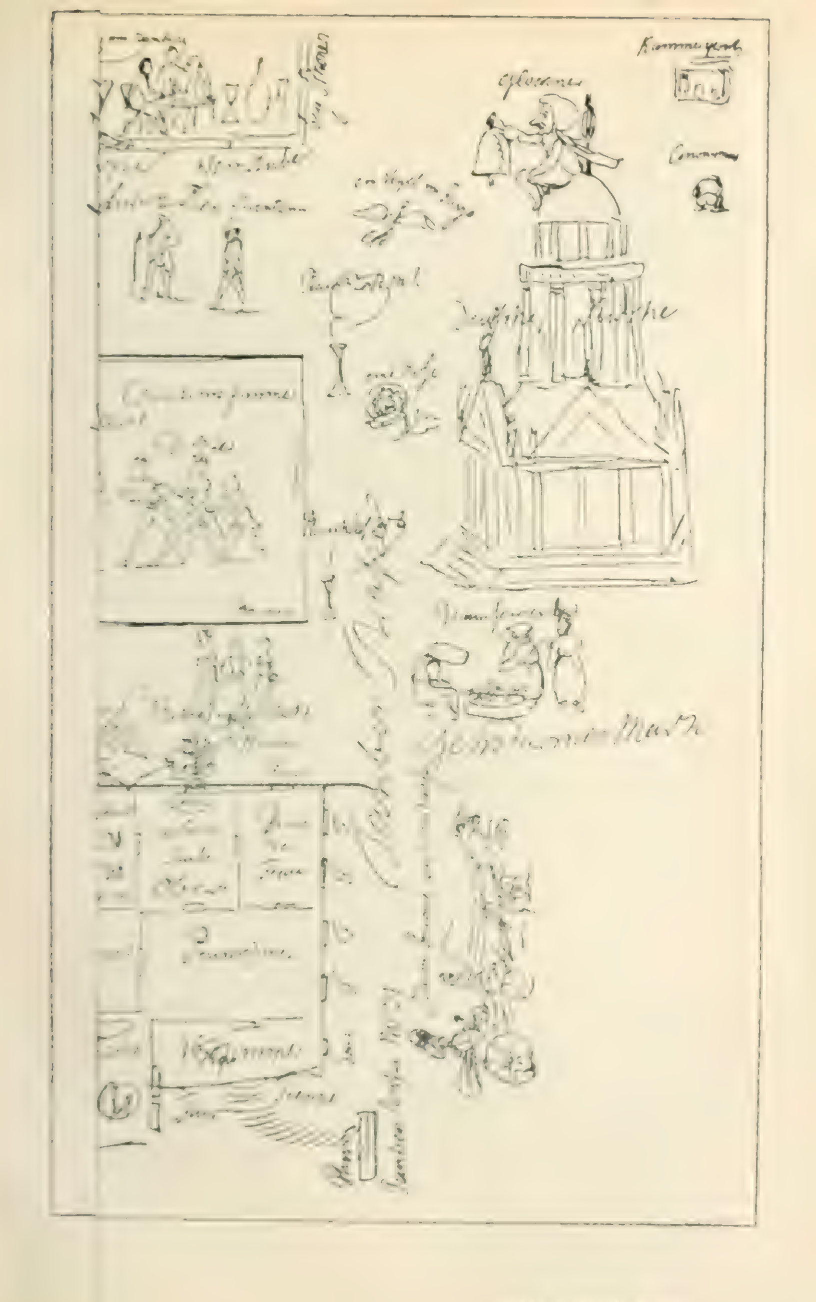
E. T. A. Hoffmanns Spottblatt.

Nach einer Federzeichnung von E. T. A. Hoffmann.
(Sachse lith.)

Das Blatt enthält eine Menge Karikaturen. Louis Schneider zählt es zu den größten Seltenheiten und bespricht es in Entsch Bühnen-Almanach 1865 mit folgenden Worten:

„Zu guter Letzt für diesmal noch eine Skizze von T. A. Hoffmann, der 1816 in dem Eckhause der Tauben- und Charlottenstraße (in Berlin) gerade dem Theater gegenüber wohnte, wo sich solange die berühmte Meyersche Konditorei befand. Bekanntlich stark im Zeichnen von Karikaturen scheint der berühmte Dichter in launiger Stunde die ganze Umgebung seiner Wohnung aufgenommen zu haben. Daß es in tollster Übertreibung, mit bekannter Satyre und mit humoristischen Bemerkungen bei jedem einzelnen Gegenstande geschehen, versteht sich bei T. A. Hoffmann von selbst. Er portraitiert in wirrem Durcheinander den ganzen Gensdarmenmarkt bis zu seiner, dem Dichter selbst bekanntesten und gewohntesten Grenze, der Weinhandlung von Lutter und Wegener. Zunächst der Grundriß seiner eigenen Wohnung im Hause des Geheimen Oberbaurathes v. Alten, der selbst mit einem langen Zollstock bewaffnet abgebildet ist. Das Schlafcabinet wird durch zwei Betten mit darin schlafenden Personen bezeichnet; aus dem Fenster des Arbeitszimmers sieht der ungemein ähnliche, wenn auch karrikirt gezeichnete Kopf Hoffmanns, eine lange Pfeife rauchend, nebenbei aus einem Fenster des Eckhauses an der Jägerstraße Chamisso, ebenfalls rauchend. Beide sehen auf die Straße und in die Fenster des gegenüberliegenden Theaters, wo Graf Brühl im habit de Cour vier Dichter empfängt, welche ihm mit äußerster Vehemenz ihre Manuscripte überreichen wollen, wahrscheinlich Portraits damals bekannter, jetzt unbekannter Größen. Einer darunter scheint Julius v. Voß zu sein. Überschrieben ist der Raum „Direktions-Zimmer". Daneben zeigt sich im „Musik-Zimmer" der Kapellmeister Weber (Bernhard Anselm) auf einem Haufen Beefsteaks stehend, links ein Glas Chambertin, rechts ein Glas Medoc, in beiden Armen Schüsseln mit nicht erkennbaren aber wahrscheinlich eßbaren Gegenständen. Neben ihm steht verwundert die phantastische Gestalt des Kapellmeisters Kreisler. Daneben im „Chor-Probe-Zimmer" eine Versammlung den Mund weit auffsperrender Köpfe, die ihm oft genug in seinen Arbeiten gestört haben mögen. Im Conzertsaale nach der Schmalseite der Jägerstraße, eine Tanz-Probe in wenigen Strichen mit köstlichem Humor. Epimenides in höchst griechischem Costüm, eine Armide mit Dolch und Becher, ein Löwe, ein Strauß, ein Nemo, Schlemihl, ein Kleks, Bernhardi, Ludwig Tiek, Brentano, ein Vogel im Fluge, ein Glas extrafeinen Rum, Gemüseweiber, Doctor Daggertutto, eine Gruppe Juden aus „Unser Verkehr", der Student Apfelmus, alles damals wahrscheinlich Tagesfiguren und den Zeitgenossen verständlich, was an ihnen Karrikatur und Satyre sein mochte. Sorgfältig sind die Weinhandlungen, Restaurationen und sogar Destillationen registrirt — das jetzige Bureau der General-Intendantur war ja damals ein renommirter Schnapsladen —, Lutter und Wegener, Morelli, Thiermann, Scheuen sind durch Speisezettel von ungeheurer Länge, extrafeinen Rum u. s. w. besonders hervorgehoben. Das Ganze gewiß eines der tollsten seiner „Phantasiestücke"!"

In Zeile [illegible] von unten muß es statt „Student Apfelmus" richtig heißen: „Student Anselmus."





Karikatur nach einer Zeichnung von E. T. A. Hoffmann.
(Erklärung auf dem Deckblatt.)

Ernst Frensdorff, Berlin.

kamen mit Erfolg zur Aufführung. Robert Prutz' „Moritz von Sachsen“ indes wurde nach der ersten Aufführung wieder verboten, und sein „Erich XIV.“ kam nicht mehr zur Darstellung. Bald aber erlangten die Stücke der Birch-Pfeiffer die Oberherrschaft. Man kann Küstner hierfür nicht verantwortlich machen, sondern nur die Strömung der Zeit. Theodor von Küstner hatte eine langjährige praktische Erfahrung als Bühnenleiter hinter sich; er berief Döring,



Theodor von Küstner.

Hendrichs, die Hoppé, die Viereck und später Dessoir. Tieck war Dramaturg geworden, die Berliner Shakespeare-Aufführungen erweckten allgemeines Interesse. König Friedrich Wilhelm IV. veranlaßte die Darstellung griechischer Tragödien mit Musik. Antigone und Ödipus, mit der Musik von Mendelssohn, die Medea mit der Musik von Taubert kamen auf die Bühne, auch Shakespeares „Sommernachtstraum“ und Racines „Athalie“ mit Mendelssohns Musik und Tiecks Märchen wurden inszeniert. Das Publikum nahm die Darstellungen dankbar auf; ihm ward zur Bekanntschaft mit dem griechischen Drama verholfen. Aber



[illegible]

auch herbe Zeiten hatte Herr von Küstner durchzumachen. Am 18. August 1843 brannte das Opernhaus nieder, und die stürmischen Revolutionsjahre von 1848—49 bereiteten der Küstnerschen Intendanz manches Schwere. Vorstellungen im Königlichen Schauspielhause und Opernhause gaben damals oft zu Demonstrationen Anlaß, und Küstner war der Lage nicht immer gewachsen. Vom 9. Juni 1848 bis Juli 1849 war seitens der Königlichen Generalintendantur dem Oberbefehlshaber der Marken, Grafen v. Wrangel, allwöchentlich das Repertoir für die königlichen Theater zur Genehmigung einzureichen. Nach Aufhebung des Belagerungszustandes seit 30. Juli 1849 war eine Einsendung nicht mehr erforderlich. Im Jahre 1851 wurde Küstner pensioniert. Zwei Tatsachen zählen noch zu seinen Hauptverdiensten: Die Einführung der Tantième für dramatische Schauspieler (1844) und die Gründung des Bühnen-Kartellvereins (1846).

Wie der Teufel das Berliner Schauspielhaus holt und was er sonst bei dieser Gelegenheit erwischt.



Es ist gar keine Frage, daß die Berliner Hofbühne unter Küstner eine Periode erlebte, auf die der Theaterfreund nur mit Freuden zurückblicken kann. Gegen den Tod gibt es kein Mittel: wie Herr von Redern einen Devrient verlor, so verlor Küstner einen Seydelmann; wie jener aber Seydelmann gewann, so gewann dieser Theodor Döring. Der andere hohe Gewinn für die Hofbühne war Hendrichs, der letzte Romantiker, ferner Hoppé, und an Letzterem rankte sich ein junger Berliner Eleve empor, Gustav Berndal, der in der nachfolgenden Zeit berufen war, als Meister einen hohen Platz auf der Hofbühne zu behaupten. Und die neugewonnenen Künstler wuchsen in der Gunst des Publikums zu Größen empor, die, als sie aus dem Leben schieden, tiefbeklagt unter Bergen von Lorbeeren begraben wurden. Dessoir, Josef Wagner betraten unter Küstner die Berliner Bühne,

Königliche Schauspiele.

Zum Besten der Verwundeten und der Wittwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen.

Königliche Schauspiele.

Zum Besten der Verwundeten und der Wittwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen.

Dienstag, den 21. März 1848.

Im Schauspielhause.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Nathan der Weise.

Dramatisches Gedicht in 5 Abtheilungen, von G. E. Lessing.

Personen:

Sultan Saladin	Hr. Franz.
Sittah, dessen Schwester	Frau Werner.
Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem	Hr. Döring.
Recha, dessen angenommene Tochter	Fräul. Unzelmann.
Daja, eine Christin, als Gesellschafterin der Recha in Nathan's Hause	Frau Birch-Pfeiffer.
Ein Tempelherr	Hr. Grua.
Ein Derwisch	Hr. Hartmann.
Ein Klosterbruder	Hr. Gern.
Eine Sclavin der Sittah	Fräul. Ferber.
Thürsteher des Sultans	Hr. Ostermeyer.

Scene: Jerusalem.

Ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen, sind die Billets zu dieser Vorstellung zu den gewöhnlichen Schauspielhaus-Preisen zu haben.

Die sämmtlichen freien Entréen sind aufgehoben.

Anzeige.

Im Opernhause. Zum Besten der Verwundeten und der Wittwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen. Mit aufgehobenem Abonnement: **Requiem**, von Mozart ausgeführt von den sämmtlichen Mitgliedern der Oper, der Kapelle und dem Chorpersonale. Hierauf: Die Schöpfung, von Haydn (erster und zweiter Theil), ausgeführt von den sämmtlichen Mitgliedern der Oper, der Kapelle und dem Chorpersonal (Anfang halb 7 Uhr.)
Ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen, sind Billets zu folgenden Preisen zu haben: Proscenium 1 Thlr 10 Sgr., erster Rang und erster Balcon 1 Thlr. Parquet, Tribüne und zweiter Rang 20 Sgr. Dritter-Rang, Balcon daselbst und Parterre 15 Sgr. Amphitheater 7½ Sgr. Ein Fremdenlogen-Billet 2 Thlr.

Anfang 6 Uhr. Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet. Ende 9 Uhr.

Schnellpressen-Druck von E. Litfaß, Adleistr. 6

Theaterzettel des Berliner Schauspielhauses zu einer Vorstellung zum Besten der Witwen und Waisen der am 18.—19. März 1848 Gefallenen.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.



Königliche Schauspiele.

Zum Besten der Verwundeten und der Wittwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen.

Dienstag, den 21. März 1848.

Im Opernhause:

Mit aufgehobenem Abonnement.

REQUIEM

von Mozart,

ausgeführt

von den sämmtlichen Mitgliedern der Oper, der Kapelle u. dem gesammten Chor-Personale.

Texte sind für 1 Sgr. an der Kasse zu haben.

Hierauf:

Die Schöpfung.

Oratorium von J. Haydn.

Erster und zweiter Theil.

Ausgeführt

von den sämmtlichen Mitgliedern der Oper, der Kapelle u. dem gesammten Chor-Personale.

Textbücher sind an der Kasse für 2½ Sgr. zu haben.

Ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen, sind Billets zu folgenden Preisen zu haben: Proscenium 1 Thlr. 10 Sgr., erster Rang und erster Balcon 1 Thlr., Parquet, Tribune und zweiter Rang 20 Sgr., dritter Rang, Balcon daselbst und Parterre 15 Sgr., Amphitheater 7½ Sgr. Ein Fremden-Logen-Billet 2 Thlr.

Die sämmtlichen freien Entreen sind aufgehoben.

Anzeige.

Im Schauspielhause. Zum Besten der Verwundeten und der Wittwen und Waisen der im Kampfe Gefallenen. Mit aufgehobenem Abonnement. Nathan der Weise, dramatisches Gedicht in 5 Abtheilungen, von Lessing.

Ohne der Wohlthätigkeit Schranken zu setzen, sind die Billets hierzu zu den gewöhnlichen Schauspielhaus-Preisen zu haben.

Anfang halb 7 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um halb 6 Uhr geöffnet.

Schnellpressen-Druck von E. Litfaß, Adlerstr. 6.

Theaterzettel des Berliner Opernhauses zu einer Vorstellung zum Besten der Witwen u d Waisen der am 18.—19. März 1848 Gefallenen.

Seddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Mittwoch, den 29. März 1848.

Extra-Soirée,

zum

Besten der hinterbliebenen Wittwen und Waisen der in den letzten Tagen Gefallenen.

1) Quintett von Dobrzynski.

2) Quintett von Robert Schumann für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello.

3) Quintett von Beethoven (C-dur).

Billets à 20 Sgr. sind in der Hof-Musikalienhandlung der Herren Bote und Bock und in der Schlesinger'schen Musik-Handlung zu haben, und wird jeder Mehrbetrag sowohl in den genannten Handlungen als von den am Eingange des Saales anwesenden Communalbeamten dankbar entgegengenommen werden.

Zimmermann, Ronneburger, Ed. Richter, Lotze, Steifensand.

Konzertprogramm der Königlichen Oper in Berlin zu einer Vorstellung zum Besten der Witwen und Waisen der im März 1848 Gefallenen.



jener für immer, dieser, um nach kurzer Zeit an das Burgtheater zu gehen. Bertha Unzelmann wurde unter Küstner Mitglied des Hoftheaters; für die Oper gewann er Leopoldine Tuczek und Wagners Nichte: Johanna Wagner; für das Ballett verpflichtete er Marie Taglioni, sodaß dieses Genre, ganz abgesehen von den sensationellen Gastspielen einer Cerrito und einer Grisi, bei der Jugend und Schönheit der Genannten und infolge des schöpferischen Fleißes der Hoguet und Taglioni, einen großen Aufschwung nahm. Die Lind und Viardot-Garcia erregten den Enthusiasmus wieder für die Kunst des Gesanges, wie einst die Sontag. Epochemachend und ein reiner großer Gewinn für die Kunst wurden die antiken Aufführungen, wie sie von Tieck geplant waren



[illegible] als Friedrich der Große

Mendelssohn komponierte dazu die geistreiche Musik (Antigone, Oedipus). Die Medea des Euripides ging mit Musik von Taubert in Szene. Nicht minder war die phantastisch-musikalische Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ und die ebenfalls würdevoll von Mendelssohn komponierte „Athalie“ von Racine einer Tat gleich zu achten, eine Eroberung für alle, welche die hohen Ideale der Kunst nicht aus dem Auge verlieren



Taglioni, Fanni Elsler u. Ceritto.

wollen. Tiecks dramatisierte Märchen, wie „Blaubart“ und „Der gestiefelte Kater,“ dürften nur als Experimente betrachtet werden. (Eduard Devrient hat später den Versuch in Karlsruhe wiederholt.) Tiecks Mitwirkung

Der Balletmeister Taglioni hat wieder
eine [illegible] zu einem [illegible]
eingereicht, sondern das [illegible]
eine [illegible] angelegt. Ich habe [illegible]
[illegible] genommen, diese [illegible]
[illegible] Majestät vorzulegen
und wende Ich Mich jetzt an Ew. Excellenz
mit dem Wunsche [illegible] p Taglioni, daß
denselben, wenn auch eine neue allge-
meinere Erlaubniß Ew. Majestät zur
Ausführung dieses [illegible] bis zum
1 Februar zugehen würde, derselbe
sich das [illegible]
vorgenommen [illegible], aber eine Strafe von
200 [illegible] zahlen muß, wenn er diese
Allerhöchste [illegible] beschafft.
Berlin den 17 Januar 1845.

[illegible]

An den wirklichen Geheimen Rath und Chef im Cabinet
Rath Herrn [illegible] Excellenz

Die Papagey Anlage die Taglioni projectirt, deren Zeichnung ich Ihnen von m. Bruder Wilhelm [illegible] zu verschaffen bitte, ist eine der hübschesten Dinge der Art die mir je vorgestellt ward. Ich bin sehr geneigt d. Genehmigung derselben zu geben und erwarte daher Ihre Anzeige, lieber Graf, ob auch Sie kein Bedenken haben so bald als möglich da ich die Genehmigung ihm vor dem 1. zukommen lassen will.

FW

B. 18 Januar 1845

Eigenhändiger Erlaß König Friedrich Wilhelm IV. auf umstehende Eingabe des Prinzen Wilhelm von Preußen für den Balletmeister Taglioni.

Ernst Frensdorff, Berlin.



Elisa Rachel



Autogramm von Elisa Rachel

embrasse bien tendrement bien
des amitiés de ma part à votre
mari, ne m'oubliez pas auprès de
Mr Perru.

[illegible]

P.S. Mr Walewski vous prie de
dire mille choses de sa part à Bertha
et vous engage à ne pas oublier la
mazurka

Marly-le-roi le 24 8bre
1844

dieser Brief ist geschrieben, während
Rachel Felix die Bühne ihrer [illegible]-
[illegible] verzogen, [illegible]
der im J. [illegible] Graf
Walewski, ihr Liebhaber, mit dem
sie mehrere Jahre hindurch ein leiden-
schaftliches Verhältniss unterhielt
ist der bekannte natürliche Sohn
Napoleon's I., er wurde später
unter d. Kaiserreiche [illegible], und
zu dem Ministerium erste brachte.
So wäre also Rachels Kind
durch jenen Grafen, (wenn es
noch lebt?) ein Enkel Napoleons.



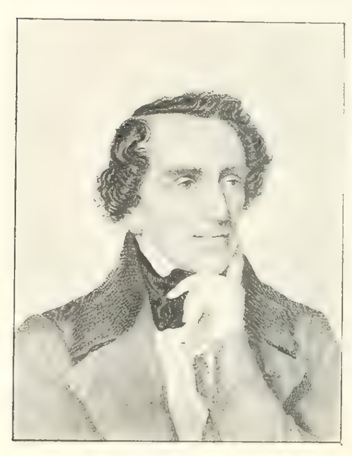
hörte übrigens 1847 auf. Kränklichkeit wurde ihm hinderlich. Die Shakespeare-Stücke „Julius Cäsar", „Coriolan", „Viel Lärm um Nichts", „Komödie der Irrungen" und „Was Ihr wollt" wurden ohne ihn einstudiert. Siebzehn Shakespeare-Stücke befanden sich auf dem Repertoire. Von Kleist führte Küstner „Die Schroffensteiner" auf. Struensee wurde mit Meyerbeers Musik lebendig gemacht. Von Prutz, Freytag, Hebbel, Mosenthal, Charlotte Birch-Pfeiffer, Rellstab, Wollheim, Kuranda und Zwengsahn gingen die ernsten, von Töpfer, Bauernfeld, Benedix, Plötz, Putlitz, Gubitz und Hackländer die heiteren Stücke über die Bühne. „Rosenmüller und Finke" von Töpfer und Bauernfelds „Liebesprotokoll" wurden die meist gegebenen Lustspiele (durch Döring!). Was von den älteren Stücken noch brauchbar war, wurde nicht vernachlässigt. Die Stücke der Birch-Pfeiffer gingen in Berlin übrigens damals nicht zuerst in Szene. Andere Bühnen, Dresden, Hannover, Hamburg, selbst die Burg („Dorf und Stadt") gingen voran. Durch den großen Stil Johanna Wagner's war es möglich, die dramatische Tonkunst Glucks neu auf der Bühne zu beleben. Die Klassizität wurde in allen ihren Vertretern kultiviert, das Neue reichlich aufgeführt: die große Oper, die französische Spieloper, Meyerbeer („Feldlager" und „Prophet"), Wagner („Rienzi", „Fliegender Holländer"), Flotow („Martha", „Stradella"), Nicolai („Lustige Weiber"), Auber, Verdi usw. Wer diesen Fleiß, diese Tätigkeit und vor allem die aus jener Periode für uns heutige noch gültigen Gewinne überblickt, der kann von der Küstnerschen Zeit nur mit großer Achtung reden. Es ist geradezu absurd, der verdienst-



Rellstab

vollen Mann, wie es wohl noch geschehen ist, herabzusetzen. Keiner seiner edelsten Zeitgenossen, mit welchen er im Verkehre stand, hat ihm auch die gebührende Anerkennung vorenthalten, weder W. von Humboldt noch Friedrich von Raumer, weder Savigny noch Tieck. –

Bevor noch Küstner, im Alter weit vorgeschritten, sich in das Privatleben zurückzog, hatte das Hoftheater durch Weggang ein populäres Mitglied verloren, das als heiteres, vielseitiges, in Oper, Lustspiel und Ballett unermüdlich tätiges Talent zu den Zierden der Bühne gehörte, durch sein preußisch-patriotisches Genrebild „Der Kurmärker und die Picarde" sogar die gegen Berliner Bühnenware noch immer äußerst empfindlichen österreichischen Theater eroberte, und endlich durch seine spätere den Berufsgenossen gewidmete und erfolgreiche Vereinstätigkeit hier Anspruch hat, besonders hervorgehoben zu werden: Louis Schneider. Die Verdienste Schneiders sind in seiner umfassenden Bühnentätigkeit als gewandter Schauspieler und Regisseur, als Übersetzer, als Neubearbeiter von Mozarts „Schauspieldirektor" und „Cosi fan tutte", als Historiograph der alten Berliner Oper, als Begründer einer Berliner Lokalgeschichte. Louis Schneider, Berliner von Geburt, war ein Mann von Charakter und Gemüt, und den preußischen Königen, die den Wert dieses Mannes bei Zeiten erkannt hatten, mit Leib und Leben ergeben. In den Aufregungen des roten Jahres hatte er den Mannesmut, sich offen und frei, auch von der Bühne herab, als Patriot zu bekennen. Er wurde daher verleumdet und verfolgt und zog sich infolge dessen von der öffentlichen Bühnentätigkeit zurück. Friedrich Wilhelm IV. ernannte ihn zum Vorleser und machte ihn zum Hofrat. Dieses



Meyerbeer.



Ludwig Schneider.

selbe Amt bekleidete er bis zu seinem Tode bei dem Nachfolger Friedrich Wilhelm IV., dem er auch in den großen Kriegen nach Nikolsburg und Versailles folgte. Der König und Kaiser Wilhelm I. hatte ihm, dem früheren Schauspieler, sein ganzes Vertrauen geschenkt. Was aber den Menschen in

Schneider besonders adelt, das war sein ferneres Verhalten der Bühne gegenüber. Er war weit davon entfernt, wie es wohl andere getan haben würden, nach den bitteren Erfahrungen früherer Zeit alle Verbindung mit der Bühne aufzuheben. Der Privatmann Louis Schneider hat durch seine epochemachenden Bestrebungen, eine Altersversorgungsanstalt für die deutschen Bühnenmitglieder zu gründen, die Zukunft der Genossen sicher zu stellen, sich ein Verdienst erworben. Seine Bestrebungen fanden anfangs begeisterte Aufnahme und die Zustimmung und die Unterstützung der Fürsten. Der „Almanach" von 1858 giebt ein Bild der Fundatorenliste und der allerhöchst sanktionierten Statuten; 1857 stieg die neue hoffnungsreiche Stiftung unter dem Namen „Perseverantia" in das Leben empor: sie wuchs durch Einzahlungen von Mitgliedern und Zuschüssen von eifrigen Gönnern und Freunden und besaß 1860 bereits ein Kapital von 90,000 Talern. Indessen fand diese segensreiche Stiftung merkwürdigerweise und weil von anderer Seite Fehler gemacht wurden, auch Mißmutige und Opponenten, und der hierdurch erzeugte Zwiespalt in der Theaterwelt führte drei Jahre später wieder zur Auflösung, bei welcher ein sehr bedeutendes Restkapital zurückblieb, das unter die Verwaltung der Berliner Hoftheaterintendanz gestellt wurde. Aber das Samenkorn selbst ging nicht verloren, und Schneider selbst war der Gärtner, der nicht müde wurde, es immer wieder zu pflegen. Kaum war der deutsche Krieg beendet, der für eine Menge deutscher Bühnenmitglieder zunächst materiell traurige Folgen hatte, so trat Schneider im „Almanach" wieder mit einer neuen und dringlichen Mahnung hervor. („Ein Wort vielleicht zur Zeit!")



Botho v. Hulsen.
(In jüngeren Jahren.)

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]





Louis Schneider in dem Ballet „Robert und Bertram“ als Bertram.



Nach dem großen Kriege 70/71 endlich, unter der gewaltigen Strömung nationaler Empfindungen und allseitig deutscher Verbrüderungen sollte das große Werk für immer gelingen: der genossenschaftliche Zusammenschluß deutscher Bühnenmitglieder zur Sicherung ihrer Zukunft. Ludwig Barnay, Hugo Müller, Ernst Possart u. a. waren es, die die Bestrebungen Schneiders wieder aufnahmen und unter Vermeidung der früheren Fehler glücklich das Werk ausführten. Schneider, der getreue Eckart, erlebte noch in den siebziger Jahren den ungestörten Aufschwung der neuen für das Theater so wichtigen und zukunftsreichen Schöpfung. Daß ihm bei dieser epochemachenden Tat ein besonderes Verdienst zukommt, ist unleugbar und daß es ein Mitglied der preußischen Hofbühne war, gereicht dieser ebenfalls zur besonderen Ehre; auch darf nicht vergessen werden, daß Küstners Bestrebungen mit den Schneiderschen auf ein ähnliches Ziel gerichtet waren, wie es in der Pensionsanstalt der Deutschen Bühnengenossenschaft heute sich verwirklicht hat.



Döring

Während der Küstnerschen Intendanz vollzog sich an der Hofbühne ein Prozeß, der für ihre künstlerische Physiognomie sehr maßgebend wurde: Die äußere Trennung zwischen Opernhaus und Schauspielhaus. Auch entstanden zu Küstners Zeiten neben den Königlichen Bühnen und dem „Königstädtischen Theater" weitere neue Privattheater.

Am 1. Juni 1851 übernahm Botho von Hülsen, vermählt mit Helene, geb. Gräfin Haeseler, die Generalintendanz der königlichen Schauspiele. Berlin zählte damals 4[illegible]000 Einwohner. Länger als irgend ein Intendant, mehr als 35 Jahre, stand Botho von Hülsen den Königlichen Bühnen vor. In seine Zeit fallen die großen Kriege von 1864, 1866, 1870/71,

die letzten Regierungsjahre König Friedrich Wilhelm IV. und der größte Teil der herrlichen, glänzenden Regierung König und Kaiser Wilhelms I.

Der Personalbestand, den Küstner 1851 seinem Nachfolger hinterließ, war ein glänzender: im Schauspiel Döring, Dessoir, Hendrichs, Liedtke, von Lavallade, Franz, Stawinsky, Weiß, Rott, Grüsemann, Grua, Gern, Hiltl; die Damen: Auguste Crelinger, Charlotte Birch-Pfeiffer, Edwina Viereck, Fr. Klara Hoppe-Stich (nachmalige Fr. Liedtke), Hulda von Lavallade, Friedrike Komitsch (die erste Gattin Ludwig Devrients), Pauline Werner; in der Oper: Krause, Mantius, Pfister, Johanna Wagner, Leopoldine Herrenburg-Tuczek, Frl. v. Meddlhammer, Luise Köster; im Ballett: Marie Taglioni, Johanna Wagner, welche 1862 die Oper verließ und zum Schauspiel überging und sich 1872, im Todesjahre Dessoir's, pensioniren ließ; Maria Taglioni trat nach ihrer Vermählung mit einem hohen Aristokraten in das Privatleben zurück. — Hingegen traten in dieser Zeit im Schauspiel von hervorragenden Kräften ein: Lina Fuhr und Aug. Arens (später Gattin von Theodor Formes) 1852; Minona Frieb-Blumauer 1853, Berndal 1854, Karlowa 1856, Kaiser 1857, Ida Pellet 1861; 1864 Landvogt und Luise Erhartt, 1865 Friedmann, 1866 Frl. Satran und Marie Keßler, 1868 Herr v. Hoxar und Robert, 1869 Haase, Wünzer und Krause, 1871 Kahle, Oberländer und Clara Meyer, 1872 Ludwig, 1873 Deetz und Frl. Stollberg, 1874 Vollmer, 1875 Fr. Niemann-Raabe, 1876 Klein, Link und Frl. Abich, 1878 Anna Haverlandt, 1879 Hellmuth-Bräm (Meiningen), 1880 Frl. Barkany und Frl. Conrad, 1884 Josef Nesper, (von Meiningen). Zur Oper kamen 1851 Bost von Riga und Theodor Formes von Mannheim, 1853 Salomon von München und Niemann als



Botho v. Hulsen.



Friedrich Haase in seinen Rollen.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.



Berlin W. 10. 1. Dezbr. [illegible] 1. 8 [illegible]

[illegible] ... Carl Lücke

Berlin W. 10. 1. Drake-Str. 1. d. 25/10.

Herrn Carl Lücke
Schriftsteller.

Sehr geehrter Herr!

Antwortlich Ihrer geschätzten Zuschrift von gestern, beeile ich mich Ihnen mitzutheilen, daß laut Kirchenbuch der Dorotheenstädtischen Kirche, die früher auch den Zunamen Friedr. Werdsche führte, ich am 1ten Mai: 1825 geboren bin, u. zwar im hiesigen Kgl: Schloß, da mein Vater erster Kammerdiener d. Königs Fr. Wilhelm IV war, u. eine sogenannte Ausnahme-Stellung bei seinem Kgl: Herrn einnahm. Getauft wurde ich am 25ten Mai: 1825. u. führt meine Pathin den ästhetischen Namen Selina!! –

Die sich widersprechenden Jahreszahlen sind mir unklar, u. ehrlich gestanden, war es mir immer gleichgültig, u. erfolgte daher meinerseits nie eine Richtigstellung, die allerdings jetzt manchen Zweifel hervorruft. Warum? Es würde sich doch nicht um älter machen. Ihr ergebenster

Friedrich Haase.

Faksimile eines eigenhändigen an Herrn Carl Lücke, Berlin, gerichteten Briefes von Friedrich Haase mit Auskunft über sein Geburtsjahr. (1825).

jugendlicher Anfänger, der letztere verließ im folgenden Jahre die Berliner Bühne, um ein Engagement in Hannover anzutreten, und kehrte nach dreizehn Jahren als gefeierter Künstler zur Berliner Oper zurück. 1857 Henriette Wippern, 1859 Beetz von Rostock, Woworsky von Stettin und Frl. de Ahna, 1861 Pauline Lucca, 1862 Robinson von Gratz und Ferenczy von Riga, 1866 außer Niemann auch Wachtel und Friederike Grün, 1868 Marianne Brandt und Vilma v. Voggenhuber, 1869 Mathilde Mallinger und Frl. Grossi, 1870 Lilli Lehmann und Schelper, 1872 Krolop, 1873

Autogramm von [illegible]

Frl. v. Brettfeld, 1875 Ernst, 1876 William Müller, Beck, 1878 Frl. Tagliana, 1881 Frl. Pollack, 1882 Frl. Beeth und Rothmühl, Fr. Sachse-Hofmeister, 1884 Frl. Leisinger und [illegible] und Herr [illegible], 1885 Marie Renard. Im Ballett trat 1852 Charles Müller als neues Mitglied ein, 1867 Frl. David, 1870 Frl. Forsberg, 1874 Frl. Linda, 1875 Frl. Adele Grantzow, 1879 Frl. Dell'Era — unstreitig eine Reihe glänzender gefeierter und namhafter Künstler.

Unter Botho von Hülsen waren Stawinsky (1828–1869), Düringer (1853–1870), Hein (1870–78) und Deetz als Regisseure, bezw. als artistische Direktoren des Schauspiels tätig. Die Berliner Intendanz ist immer eine der exponiertesten Stellungen gewesen, das beweisen die Kämpfe Ifflands und Brühls, Küstners und seines Nachfolgers. „Der Berliner", so sagt schon Alexander von Humboldt, „geht nicht ins Theater, um zu genießen, sondern um hinzurichten." So war es auch bei Botho von Hülsen

Kaiser Wilhelm I. aber sagte am 1. September 1383, also 42 Jahre nach Hülsens Amtsantritt, über seine Tätigkeit als Intendant folgendes: „Nicht nur die kunstgerechte und sittliche Leistung haben Sie dem Königlichen Institute erhalten, sondern auf die Wohlfahrt der darstellenden Künstler haben Sie ein Augenmerk gerichtet". Wenn wir daher von vornherein Botho von Hülsens Herrschaft charakterisieren wollen, so müssen wir die Ausübung strenger Gerechtigkeit ohne Ansehen der Person und eine gute Verwaltung als ihr erstes Streben bezeichnen. Botho von Hülsen reformierte die disziplinarischen Verhältnisse an den königlichen Bühnen, stellte ein geordnetes Inventar her und richtete als Gegner des modernen Virtuosentums sein Hauptaugenmerk auf ein harmonisches Ensemble. Die Oper und das Ballett genossen seiner besonderen Pflege; allein er war bemüht, im Schauspielhaus auch den klassischen Werken der Litteratur gebührende Rücksicht zu tragen,und diesem oder jenem jungen Schriftsteller hat er auch wohl die Tore der Hofbühne geöffnet. Botho von Hülsen erfaßte seine Aufgabe mehr vom praktisch-administrativen Standpunkte aus,nicht so sehr vom poetisch-artistischen, wie z. B. ein Dingelstedt, welcher mit der umfassenden Bildung eines Gelehrten und dem Temperament eines Dichters ausgerüstet war, und der, wie Botho von Hülsen 1876 in Berlin, im Jahre 1876 als Leiter der Münchener Hofbühne sein 25jähriges Jubiläum feierte.



Hendrichs.

Ernste künstlerische Bestrebungen können Botho von Hülsen gleichwohl nicht abgesprochen werden, wie Karl Frenzel mit Recht im Jahre 1876 in der Nationalzeitung betonte. Hülsen vermochte zwar nicht die Birch-Pfeiffersche Dramatik in ihrer Herrschaft einzuschränken, aber, wenn man

Autogramm von Botho von Hülsen

wollte Ihnen wieder

Littrow sich zu wenden.

Mit vollkommener

Hochachtung

Ihr Ergebenster

[illegible]

[illegible]

J. Mädler

die lange Liste der Stücke durchgeht, welche während seiner Leitung der Hofbühnen zur Aufführung kamen, so wird man kaum einen bedeutenden



Namen vermissen. Freilich nur ein einziger [illegible] Dramatiker, Emil Brachvogel, hat mit seinem „Narziß" [illegible] Erfolge erzielt, die den Birch-Pfeifferschen gleichkamen. Auch Hebbels „Nibelungen" haben damals

mächtige Wirkung ausgeübt, während Otto Ludwigs Grillparzers Dramen sich in Berlin trotz der wiederholten, anerkennenswerten Versuche noch nicht einzubürgern vermochten. Erst Paul Lindaus modernes Schauspiel „Maria und Magdalena" (1872) war seit Brachvogels „Narciß" wieder der erste, tiefer bewegende und größere Wogen in der öffentlichen Meinung schlagende Bühnenerfolg im königlichen Schauspielhause. Lindau streifte in seinem Stücke soziale Fragen und führte Großstadtmenschen von Fleisch und Blut vor. Zu dem großen Erfolge von Brachvogels „Narciß" trug übrigens das Spiel Ludwig Dessoirs wesentlich bei, der mit Hendrichs, Theodor Döring, Liedtke, Weiß, Rott, Grua, Ludwig, Kahle, Berndal, Krause u. a. m. und den Damen Auguste Crelinger, Charlotte Birch-Pfeiffer, Lina Fuhr, Edwina Viereck, Clara Hoppé, Therese Döllinger, Frau Niemann-Raabe, Luise Erhartt, Frau Frieb-Blumauer u. a. das Schauspiel der Hülsenschen Epoche mit Glanz umgab. Als die Crelinger, Dessoir und Hendrichs, diese Sterne der Schauspielkunst, erloschen, blieben nur noch Epigonen zurück neben Theodor Döring und Minona Frieb-Blumauer.



Ludwig.

Das Jahr 1866 gab Botho von Hülsen auch die Oberaufsicht über die Hof-Theater zu Kassel, Hannover und Wiesbaden, ein Umstand der von ihm neue und große Arbeit und Verantwortlichkeit verlangte. Aber wohl größer sind seine Mühen und Verdienste noch um den „deutschen Bühnen-Verein" gewesen, wo sich für sein organisatorisches Talent das rechte Feld darbot.

Botho von Hülsen schied am 30. September 1886 aus dem Leben, nachdem er kurz zuvor den Wildenbruchschen Dramen die Hofbühne ge-

öffnet hatte. Sein Nachfolger wurde der musikalisch reich begabte und feingebildete Bolko Graf von Hochberg, am 23. Januar 1843 auf Schloß Fürstenstein geboren. Graf Hochberg hat die schlesischen Musikfeste ins Leben gerufen und als Komponist Rühmliches geschaffen. Unter ihm waren Arthur Deetz, Anno, Otto Devrient, Max Grube — letzterer wirkt noch als Ober-Regisseur und Charakterdarsteller in hervorragender Weise — als Regisseure oder Direktoren des Schauspiels tätig. Grube gesellte sich später Georg Droscher zu.



Bolko Graf von Hochberg.

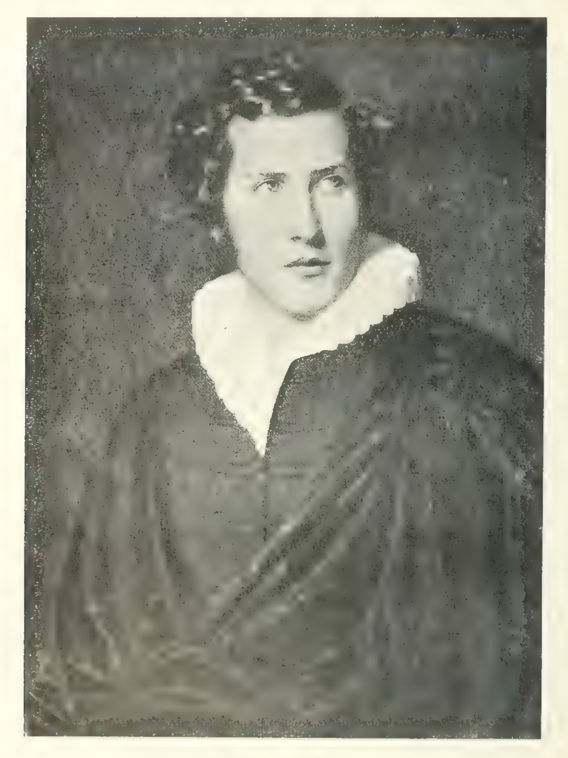


[illegible]

Musikdirektor des Schauspieles ward Ferdinand Hummel, Direktor der Theaterintendantur seit 1888 der Geh. Regierungsrat Henry Pierson. Berlin zählte im Jahre 1888 nahezu 1 500 000 Einwohner. In das Jahr 1886 fiel die Feier 100jährigen Jubiläums des königlichen Schauspielhauses.

Zwei um die Verwaltung der königlichen Hoftheater verdiente Männer, Geheimrat C. Schäffer und Hofrat C. Hartmann, haben sich der Mühe unterzogen, alles auf die verflossenen hundert Jahre des Bestehens

der königlichen Bühne bezügliche Material, soweit es irgend erreichbar war, zu sichten und zu ordnen. „Die königlichen Theater in Berlin.



Emil Devrient.
Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Dr. H. Houben nach einer sehr seltenen in seinem Besitze befindlichen Photographie.

Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während des Zeitraums vom 5. Dezember 1786 bis 31. Dezember 1885" ist das verdienstvolle Werk betitelt. Aus den dort enthaltenen Mitteilungen flechten wir einige interessante statistische Angaben ein.

Sieht man von jenen Mitgliedern ab, die nur ganz kurze Zeit, d. h. weniger als ein Jahr, dem Verbande der Berliner Hofbühnen angehörten, so sind im Laufe der hundert Jahre 621 darstellende Mitglieder engagiert gewesen, und zwar 164 Schauspieler, 143 Schauspielerinnen, 108 Sänger, 94 Sängerinnen, 36 Solotänzer und 76 Solotänzerinnen. Die Dienstdauer betreffend, so hat die relativ größte Zahl der Mitglieder, nämlich 97, dem Verbande der Hofbühnen nur ein Jahr lang angehört. Zehn Jahre hindurch gehörten ihm 18 Mitglider an, 20 Jahre 8, 25 Jahre 12 und 30 Jahre 7 Mitglieder. Der Sänger Blume war 40 Jahre, der Sänger Mickler und der Solotänzer Ebel 41 Jahre, der Schauspieler Beschort 42, Schauspieler Wauer 43, die Schauspielerinnen Werner 46, Schroeck 50, Crelinger 51 Jahre hindurch Mitglied des Verbandes, während der Schauspieler Gern sogar 57 Jahre lang der Hofbühne angehörte.



[illegible]

Während in den letzten Jahrzehnten, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, auf der königlichen Bühnen Gäste nur zu Engagementszwecken auftraten, sozusagen zu Probedarstellungen, folgten besonders in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Gäste einander in ziemlich schneller Reihenfolge. Im ganzen gastierten vom 5. Dezember [illegible] bis 31. Dezember [illegible] im Schauspiel 879 Darsteller mit 3324 Rollen, in der Oper 1000 Darsteller mit 4594 Rollen, endlich im Ballett 178 mit [illegible] Rollen — insgesamt also [illegible] Gäste in [illegible] Gastrollen. Gegenüber dem Etat des königlichen Theaters vom Jahre [illegible], der in Einnahme und Ausgabe mit 42912 Talern balanciert (die höchsten Gagen erhielten damals Fleck mit 1400 und Unzelmann mit 1248 Talern), bezifferte er von

Interesse sein, den Personalbestand der königlichen Schauspiele am Jubiläumstage 1885 in seinem ganzen Umfange kennen zu lernen. Vom Generalintendanten abwärts, sämtliche Verwaltungsbeamte, Regisseure, Mitglieder des Schauspiels, der Oper, des Balletts, des Chors, des Orchesters, technische Beamte, Beleuchtungs-, Garderobenbeamte zusammengezählt — das ergab die stattliche Summe von 506 etatsmäßig angestellten Beamten. Außer diesen „Etatsmäßigen" wurden noch „zur Aushilfe" beschäftigt (im Chor, Ballett, als Hilfsarbeiter, Hilfsgarderobiers usw.) 356 Personen, sodaß im Falle der ausgedehntesten Thätigkeit der Chef der Berliner Hofbühnen über ein Heer von 861 Personen zu verfügen hatte. —



Hedwig Niemann-Raabe.

Bei der Betrachtung des Repertoirs der Hofbühnen im abgelaufenen Jahrhundert tritt uns zuerst der Umstand vor Augen, daß die Zahl der in den letzten Jahren und Jahrzehnten aufgeführten neuen Stücke sich gegen die früher in gleichen Zeiträumen dargestellten Novitäten bedeutend verringert hat. Eine Erklärung dieser Tatsache ist nicht darin zu suchen, daß die Hofbühne, wie so vielseitig geklagt wird, in den letzten Jahrzehnten sich gegen neue Strömungen, neue Dichter und ihre Werke überhaupt spröde und ablehnend verhalten — denn darin allein kann der große, ziffernmäßig zu belegende Rückgang in Novitäten nicht seine Ursache haben. Ganz andere Faktoren sind dabei ausschlaggebend gewesen. Mit dem sich allmählich verfeinernden, veredelnden Geschmack des Publikums, mit den größeren Anforderungen, die auch in ästhetischer Richtung an die Hofbühnen gestellt wurden, mußte die Umwandlung Schritt halten, die sich im Repertoir der Hoftheater vollzog. Gewisse Gattungen von Bühnenstücken, die früher neben

den höheren und edleren gepflegt wurden, überließ man den allmählich ins Leben tretenden privaten Bühnen Berlins, und schließlich war es ein ziemlich eng gezogener Kreis innerhalb der dramatischen Litteratur, welchem die am Hoftheater aufzuführenden Novitäten angehören mußten. Aber selbst von den ihrer Art nach dem Hoftheater vollkommen passenden Stücken kam nur ein Teil daselbst zur Darstellung; besonders augenscheinlich ist dieser Umstand in der jüngsten Epoche des Königlichen Schauspielhauses gewesen. Gründe persönlicher Art, finanzielle Rücksichten usw. bewogen daher zahlreiche Dramatiker, ihre Werke nur an privaten Bühnen zur Aufführung bringen zu lassen. — Der französischen Dramatik aber blieben, seitdem die modernen Franzosen die Stoffe zu ihren Stücken mit Vorliebe dem Ehebruchleben entnahmen, und die sexuale Stellung der Geschlechter zueinander beinahe das einzige Stoffgebiet bildete, mit Recht die Pforten der Hofbühne verschlossen. Trotz alledem kann man sagen, daß das Repertoir der einzelnen Epochen des Königlichen Schauspielhauses, wie es im „Statistischen Rückblick“ uns vorgeführt wird, ein ziemlich getreues Abbild der jeweiligen Strömungen in der dramatischen Litteratur Deutschlands gewährt.



[illegible]

Während des Jahrhunderts von 1786—1886 kamen an den Berliner Hofbühnen insgesamt (d. h. Schauspiel, Oper und Ballett zusammengerechnet) 2004 verschiedene Stücke zur Aufführung. Daß sich darunter die Dichtungen nicht nur der deutschen Klassiker, sondern zum allergrößten Teile auch diejenigen fremder Völker befinden, ist selbstverständlich. Wir gehen über die große Zahl jener Stücke fort, die, vor Jahrzehnten unter dem Beifall des Publikums aufgeführt, heute längst selbst dem Titel nach vergessen sind; zum allergrößten Teile ist selbst der Name der Verfasser aus

dem Gedächtnis der heutigen Generation verschwunden. Vergänglich ist das Leben; aber noch schneller vergeht der Ruhm, der sich aufbaut auf den Beifall des Tages; das lehrt uns jede Seite jener statistischen Aufzeichnungen.

Größere Stücke von drei Aufzügen und darüber von namhaften, lebenden Schriftstellern wurden im Königlichen Schauspielhause von 1785 bis 1886 aufgeführt, von: Eduard von Bauernfeld an 323 Abenden, Gustav zu Putlitz an 229, Paul Lindau an 209, Gustav Freytag an 181, Hugo Lubliner an 138, Paul Heyse an 122, Ernst Wichert an 99, Julius Mosen an 97, Adolf Wilbrandt an 66, Wilhelmine von Hillern an 63, Ernst von Wildenbruch an 61, Gustav von Moser an 56, Otto Franz Gensichen an 55, Otto Girndt an 54, A. von Winterfeld an 39, Oskar von Redwitz an 36, Wilhelm Jordan an 35, Rudolf von Gottschall an 27, Max Ring an 26, Rudolph Genée an 25 (außerdem eine Bearbeitung der Kleistschen Hermannschlacht von Genée 28 mal), Georg Horn an 25, Friedrich Spielhagen an 21, Felix Dahn an 17, Heinrich Kruse an 14 Abenden. Kleinere Stücke in einem Aufzuge oder in zwei Aufzügen wurden am meisten aufgeführt von Putlitz, nämlich 192 mal, Bauernfeld 113 mal, Moser 90 mal, Wilbrandt 50 mal, Gensichen 39 mal.

Königliche Schauspiele.
Schauspielhaus.

Dienstag, den 28 März 1865.
Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum Benefiz
für Carl Gutzkow und dessen Familie.

Uriel Acosta.

Trauerspiel in 5 Abtheilungen von Carl Gutzkow

Manasse Vanderstraaten, ein reicher Handelsherr in Amsterdam . . . Hr. Kaiser
Judith, seine Tochter . . . Frl. Augsberger
Ben Jochai, ihr Verlobter . . . Hr. Schwing
De Silva, Arzt, ihr Oheim . . . Hr. Berndal
Rabbi ben Akiba . . . Hr. Grua
Uriel Acosta . . .
Esther, seine Mutter . . . Frau Werner
Ruben, seine Brüder . . . Hr. Thomas
Joel, seine Brüder . . . Hr. Landvogt
Baruch Spinoza, ein Knabe . . . Frl. Moritz
De Santos, Rabbinen . . . Hr. Baumeister.
Van der Embden, Rabbinen . . . Hr. Bethge
Ein Tempeldiener . . . Hr. [illegible]
Simon, Diener Manasses . . . Hr. Hildebrandt
Silvas Diener . . . Hr. Lohmann

Unter gefälliger Mitwirkung des Hrn. Bogumil Dawison als Uriel Acosta.

Den Abonnenten werden die Billets von 9 – 10 Uhr an der Kasse reservirt.

Opernhaus. Mittwoch den 29 März 1865. **Schauspielhaus.**

Anfang halb 7 Uhr. Ende 9 Uhr. Die Kasse wird um halb 6 Uhr geöffnet.

Theaterzettel des Kgl. Schauspielhauses über eine Benefizvorstellung für Carl Gutzkow und dessen Familie.



Intendanten: 1. Döbbelin. 2. Iffland. 3. Graf Brühl. 4. Graf Redern. 5. v. Küstner. 6. v. Hülsen. — Schauspielerpersonal: 7. Ferd. Unzelmann. 8. Auguste Crelinger. 9. Wilhelm Lemm. 10. Rosine Hendel-Schütz. 11. Ferd. Fleck. 12. Friederike Unzelmann-Bethmann. 13. Ludwig Devrient. 14. Pius Wolff. 15. Amalie Wolff. 16. Eduard Devrient. 17. Karl Seydelmann. 18. Charlotte von Hagen. 19. Louis Schneider. 20. Klara Hoppe-Stich. 21. Charlotte Birch-Pfeiffer. 22. Minona Frieb-Blumauer. 23. Ludwig Dessoir. 24. Karl Berndal. 25. Theodor Döring. 26. Hermann Hendrichs. — Kapellmeister und Regisseure: 27. Radecke. 28. Eckert. 29. Hein. 30. Taubert. 31. Dorn. 32. Meyerbeer. 33. Spontini. 34. Nikolai. 35. B. A. Weber. — Ballett: 36. Marie Taglioni. 37. Paul Taglioni. — Opernpersonal: 38. Theodor Formes. 39. Luise Köster-Schlegel. 40. Johanna Wagner-Jachmann. 41. Julius Krause. 42. Anna Milder-Hauptmann. 43. Eduard Mantius. 44. Luise Schick. 45. Georg Gern. 46. Heinrich Blume. 47. Adam Bader. I. Das königl. Nationaltheater in Berlin von 1774—1801. II. Das königl. Schauspielhaus in Berlin, eröffnet 1802, abgebrannt 1817. III. Das jetzige königl. Schauspielhaus in Berlin. IV. Das jetzige königl. Opernhaus in Berlin. V. Das königl. Stadttheater in Potsdam. VI. Das königl. Schloßtheater in Charlottenburg.



Festblatt der Illustrirten Zeitung vom 4. Dezember 1886 zum 100jährigen Gedenktage des Bestehens des Königlichen Hoftheaters zu Berlin.

Die meist aufgeführten größeren modernen Stücke waren: Freytags „Journalisten" 124 mal, Bauernfelds „Bürgerlich und Romantisch" 91 mal, „Das Stiftungsfest" von Moser und Benedix 89 mal, Wicherts „Ein Schritt vom Wege" 72 mal, Putlitz' „Testament des Großen Kurfürsten" 64 mal, Lindaus „Maria und Magdalena" 62 mal, Mosers „Bibliothekar" 56 mal, Wilhelmine von Hillerns „Geier-Wally" 56 mal, Heyses „Hans Lange" 42 mal, Lubliners „Frau ohne Geist" 42 mal, Gensichens, „Märchentante" 35 mal, Wilhelm Jordans „Durchs Ohr" 32 mal, Wilbrandts „Maler" 29 mal, Winterfelds „Winkelschreiber" (nach Terenz) 29 mal, Girndts „Y 1" 27 mal, Redwitz „Philippine Welser" 26 mal, Genées „Stephi Girard" 20 mal, Max Rings „Unsere Freunde" 19 mal, Wildenbruchs „Harold" 19 mal, Horns „Was die Welt regiert" 17 mal, Spielhagens „Liebe für Liebe" und Gottschalls „Pitt und Fox" 13 mal, Dahns „Staatskunst der Frauen" 7 mal und Kruses „Gräfin" 6 mal. Die am meisten aufgeführten kleineren modernen Stücke sind: Mosers „Herrn Kaudels Gardinenpredigten" 74 mal, Bauernfelds „Tagebuch" 62 mal, Putlitz „Alte Schachtel" 50 mal, Wilbrants „Unerreichbar" 32 mal, Gensichens „Euphrosyne" 20 mal.

Der für die Entwickelungsgeschichte der Königlichen Theater so wichtige hundertjährige Tag des Bestehens hatte der Königlichen General-Intendanz des Grafen v. Hochberg Veranlassung gegeben, ein ausgewähltes Publikum zu einer entsprechenden Feier einzuladen. Am Sonntag, den 5. Dezember 1886, um halb zwölf Uhr vormittags, füllte eine glänzende Versammlung den Konzertsaal des Königlichen Schauspielhauses. An der Seite, welche dem Eingang gegenüberliegt, vor der Büste Kaiser Wilhelms I., erhob sich unter reichem Blumenschmuck eine kleine Rednerbühne. Rechts davon hatten die Damen der Oper, links die des Schauspiels Platz genommen. Hinter diesen standen die Schauspieler und Sänger, hinter jenen die Verwaltungsbeamten der Hoftheater. In dem für die geladenen Gäste bestimmten Raume waren die vorderen Sitzreihen den Berliner und den auswärtigen Bühnenleitern eingeräumt. Die meisten der Berliner Direktoren waren erschienen, und von auswärtigen Bühnen waren die königlichen Theater in Hannover, Kassel und Wiesbaden durch ihre Leiter v. Bronsart, v. Gilsa und Adelon vertreten; von Karlsruhe war Gustav zu Putlitz, der Dichter



Arthur Deetz.



Maria Deetz als Gretchen.



Elsa Deetz.



Festrede

zur Feier des hundertjährigen Bestehens

des

Königlichen Theaters,

am 5. December 1886,

gehalten

von

Arthur Deetz,

Director des Königlichen Schauspiels.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

und das Werk Friedrichs des Großen der grundsteinlegende und verheißungsvolle Anfang gewesen ist. Wir haben die Verwirklichung erlebt, Worte kommen der Sache nicht gleich. Gerecht werden der Majestät des Kaisers und der Größe seines Kanzlers kann nur der feurige Dank im lebendigen Mitempfinden und ein Ringen im eigenen Streben nach den höher gestellten Zielen.

Noch fehlte vor 100 Jahren in der Hauptstadt ein deutsches Nationaltheater. In dieser Richtung hatte die alte Kaiserstadt an der Donau uns überholt.

Joseph II. hatte bereits in der Kaiserburg den Musen und Grazien eine Stätte errichtet. — Hier in Berlin mußte erst ein unbestrittener ganz deutscher Boden geschaffen werden, bevor man den Grund zu einem deutschen Theaterbau legen konnte. Friedrich Wilhelm II. hatte schon als Thronfolger des Reichs der Bühne seine Theilnahme bewiesen. Bald nach seinem Regierungsantritte führte er seine Lieblingsidee aus. Unter seinem Königlichen Schutz, mit seiner Königlichen Unterstützung zog Döbbelin aus der Hofwohnung in der Behrenstraße nach den Kunsthallen am Gensd'armenmarkt, mit seiner ganzen Truppe: Schauspiel, Oper und Ballet. Allen drei Kunstgattungen wurde sorgfältige Pflege zugewendet, und finden wir namentlich die Oper auf dem Repertoire häufig vertreten, aber das ehemalige französische Komödienhaus Friedrichs des Großen war von nun an in erster Linie das Heim des recitirenden Schauspiels und die Pflanzstätte deutscher Literatur. Von dem großen König nicht gewürdigt, schüttelte diese die französischen Fesseln vollends ab und athmete frei ihrer selbstständigen Entfaltung entgegen. Freilich, Döbbelin konnte nicht bleiben; die Ansprüche reichten ihm über den Kopf; er war der Zeit nicht mehr gewachsen; er trat in den Ruhestand. Die Uebertragung der artistischen Leitung an die Professoren Engel und Ramler bewies des Königs Bestreben: der Berliner Bühne eine höhere geistige Richtung zu geben. So war sie von den letzten Fäden der Principalschaft losgelöst und ein Königliches National-Theater geworden. Hier ist weder Zeit noch Ort, Ihnen eine Geschichte der Entwicklung unseres Schauspiels zu geben, welche so eng mit der Entwicklung unseres Staatswesens zusammenhängt. Ich werde nur in knappen Umrissen die wichtigsten Ereignisse und Begebenheiten vorzuführen bemüht sein. — Die erste Periode des Königlichen Schauspiels unter Engels Leitung bot für den Anfang gewiß viel Gutes; indeß war Engel mehr Theoretiker als Praktiker und verlor bald die Zügel aus der Hand. Characteristisch für diese Epoche bleibt es, daß prosaische Bearbeitungen von Schillers Don Carlos, von Shakespeares Othello, Macbeth, Coriolan, letztere mit Fleck in den Titelrollen, gegeben wurden. Für die beliebten Künstler wurden die Rollen zugeschnitten, wie es später für die fahrenden Virtuosen geschah: ein Vorgeschmack des modernen Virtuosenthums! —

Die zweite Epoche des Königlichen Schauspiels trägt die Signatur Iffland als Darsteller und als Director. Am 14. November 1796 wurde er nach Berlin berufen. Im folgenden Jahre bestieg Friedrich Wilhelm III. den preußischen Königsthron, der wohlwollende, theaterfreundliche Fürst. — Die Ifflandsche Leitung unserer Bühne war eine glänzende nach jeder Richtung, umsomehr als sie eine, wenn, wie wir sehen werden, auch von Unglücksstürmen begleitete, doch auch wiederum von den glücklichsten Umständen begünstigte war. Wenn eine Direction mit Novitäten wie Schillers Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, mit der Wallenstein-Trilogie und Tell, mit Goethes Egmont und Iphigenie aufwarten kann; wenn sie in der Lage ist, zuerst Shakespeare in seiner vollkommenen Gestalt dem Publikum vorzuführen, dann freilich kann man Erfolg erringen. Wann wird dem deutschen Drama wieder solcher Frühling kommen?! — Am 1. Januar 1802 öffneten sich die Pforten des neuen Schauspielhauses, aber bald sollten auch Zeiten der Trauer und des Druckes für Berlin und seine Bühne hereinbrechen. — Jenas und Auerstädts dunkle Tage führten französische Invasionen nach Berlin. Drei Jahre lang stand die preußische Hauptstadt unter den Befehlen der französischen Commandantur. Das geliebte Königspaar war nach Königsberg geflüchtet, und die Königlichen Zuschüsse blieben aus. Ein gewaltiges Drama spielte sich auf dem Welttheater ab. Im Berliner Schloß erschien der siegreiche Sohn Corsicas. Iffland litt geistig und körperlich unter dem Druck der Gewaltthaten. Eins aber wurde doch in der traurigen Zeit gewonnen. Der Schauspieler erschien nicht mehr als der fahrende vaterlandslose Weltbürger. In Iffland tritt uns der mit der heimathlichen Scholle eng verbundene seßhafte Schauspieler, ein Mann von Character, der treue, unerschütterliche Patriot entgegen, der seinen

Widerwillen gegen den brutalen Ton des usurpatorischen Regiments und seine treue Anhänglichkeit an das preußische Königshaus bei jeder Gelegenheit öffentlich und muthig bezeugt. — Das Königshaus lohnte später Ifflands Treue und charactervolle Haltung, als es nach Berlin zurückgekehrt war. Am 9. Januar 1810 erhielt er den rothen Adlerorden, im nächsten Jahre den Titel eines General-Directors — die höchsten Auszeichnungen, welche bis dahin einem Schauspieler in Berlin zu Theil geworden waren.

Die trüben Wolken verzogen sich wieder, der politische Horizont klärte sich.

Die Flamme des Nationalgefühls leuchtete auf — — **Moskau, Leipzig, Waterloo!!** Der Königliche Hof war nach seinem geliebten Berlin zurückgekehrt, die Wunden des Krieges vernarbten schnell, aber nicht bei Jedem. Iffland trug seit lange den Todeskeim im Herzen. Am 22. September 1814 endete sein arbeitsvolles, tiefbewegtes, theatermüdes Leben. In L. Devrient hinterließ er wenigstens als Schauspieler einen würdigen Nachfolger.

Nach einem fünfmonatlichen Schauspieler-Interregnum gelangte am 14. Februar 1815 im Grafen Carl Moritz v. Brühl zum General-Intendanten ein Mann von echt aristokratischem Wesen, von lebhaftem Geist, gefühlvollem Herzen und vornehmer Repräsentation, in dessen Familie die leidenschaftliche Liebe für das Theater erblich war. Graf Hardenberg gab ihm die Instruction mit: „Machen Sie das beste Theater in Deutschland und dann sagen Sie mir, was es kostet", aus welchen Worten schon hervorgeht, daß durch Königliche Munificenz dem neuen Leiter bedeutendere Geldmittel zur Verfügung gestellt werden sollten, als dies bisher der Fall gewesen war. Große Rührigkeit und Thätigkeit wurde unter seiner Leitung entwickelt. In glänzender Weise hat er die hohen Erwartungen gerechtfertigt, die König und Publikum auf ihn gesetzt. Großes Verdienst erwarb er sich auch dadurch, daß er ein historisch richtiges Costüm einführte und auch den Stücken selbst eine würdigere Gewandung gab. Freilich zog ihm dies, der bedeutenden Mehrausgaben wegen, häufig Tadel und Vorwürfe zu. Das Ende seines segensreichen Wirkens war überhaupt kein erfreuliches, wozu die Streitigkeiten mit Spontini und der Brand des Theaters am meisten mit beitrugen! Aus der Asche des Letzteren erhob sich in Kürze der Schinkel'sche Prachtbau, in dem wir Sie heute begrüßen. Auf Graf Brühl folgte in der Würde des General-Intendanten Graf Redern, ebenfalls ein kunstsinniger Herr und eine selbstschöpferische Kraft auf dem Felde der Musik. — Im Jahre 1840 gelangte Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung. Es war zu erwarten, daß der kunstbegeisterte, hochgebildete und feinfühlende Romantiker auf dem Thron dem Theater seine ganz besondere Aufmerksamkeit, seine besondere Gnade zuwenden werde. Mit der Berufung **Ludwig Tiecks** begann für das Schauspiel in Berlin eine neue Aera. Die Aufführung der Sophokleischen „Antigone" und des „Königs Oedipus", des Shakespeareschen „Sommernachtstraums", mit der Musik Mendelssohns und der entsprechenden scenischen Einrichtung werden in der Kunstgeschichte immer als künstlerische Thaten gepriesen werden, für deren Gewinn die deutsche Bühne dem König Friedrich Wilhelm IV. zu bleibendem Dank verpflichtet ist. — Nach Graf Rederns Abgang fiel die Wahl auf Karl Theodor v. Küstner, einen Mann, der sich durch die Leitungen der Theater in Leipzig, Darmstadt und München großen und verbreiteten Ruf erworben. Sein bestes Können hatte er aber bereits hinter sich, und als er hier eintrat, fand er überall schwierige Verhältnisse, die seinen künstlerischen Absichten hinderlich waren. Dennoch gewann er für das Schauspiel schöne Kräfte, wie Hendrichs, Clara Stich, Liedtcke, Joseph Wagner, Dessoir, Döring, die Thomas und Viereck, mit denen er, unter Aergernissen und Feindseligkeiten aller Art, schuf, was zu schaffen war. Großes Verdienst auch erwarb sich Küstner durch die Einführung der Autoren-Tantième.

Wir sind nun an dem Zeitpunkt angelangt, an welchem unser vor wenig Wochen von uns geschiedener Chef Botho von Hülsen das Amt des General-Intendanten antrat! — Botho von Hülsen! Bei diesem Namen ergreift uns wohl Alle, die wir hier versammelt sind, ein recht wehmüthig schmerzliches Gefühl. [illegible]! Auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns, und wir leben auch ihm. Und der Abgeschiedene, dem wir in diesem Augenblick [illegible] die wärmste Erinnerung widmen, hat ein Recht, uns zu leben, hat ein Recht, von uns zu fordern, daß wir auch ihm leben an dem heutigen Tage, bei dem 100jährigen Jubiläum unseres Schauspiels. Hat er doch von diesen 100 Jahren 35 Jahre, also mehr denn ein Drittel eines Säculums, als Chef unserer Anstalt vorgestanden. Hat er doch selbst

noch die ersten Anordnungen zu unserem Jubelfeste mit entworfen! Zollen wir seinem Andenken dankbar ehrende Erinnerung! Dankbar ehrende Erinnerung seiner unermüdlich rastlosen Berufsthätigkeit! Dankbar ehrende Erinnerung seinem vortrefflichen Herzen! — — Ueber die Geschichte des Zeitabschnitts von 1851 bis 1886 darf ich wohl hinweggehen; wir haben sie Alle ganz oder doch zum größten Theil miterlebt.

Nur einer Freundin lassen Sie uns noch in Pietät gedenken: der Meisterin M. Frieb-Blumauer! Es war bestimmt im höheren Rath, daß sie an unserer Feier nicht mehr theilnehmen durfte, daß sie im heutigen Festspiel die ihr vom Dichterfreunde zugedachte Rolle nicht mehr spielen sollte. – Ehre auch ihrem Angedenken! — —

Wir stehen jetzt am Anfang eines neuen Jahrhunderts und gehen ihm mit Freudigkeit und Zuversicht entgegen. Eine jugendlich frische Kraft ist von Seiner Majestät dem Kaiser und König an die Spitze der Königlichen Theater berufen worden. Auf den neuen General-Intendanten sind erwartungsvoll alle Blicke gerichtet! Möge das tiefe Bewußtsein von der sittlichen und künstlerischen Bedeutung des ihm anvertrauten hohen Amtes stets so mächtig in ihm walten, wie dies uns gegenüber, in seinem Herzen gewinnenden Umgang, bisher so sichtbarlich zu Tage trat! Möge der energische Wille, mit welchem der neue Chef schon jetzt zielbewußte Wege anbahnt, ihn nie verlassen! Möge er denn auch, unbekümmert um den Lärm des Tages, seine selbstgezogene Linie wandeln! — Mögen ihm aber auch in den künstlerischen Vorständen und in den Beamten stets pflichtgetreue Männer zur Seite stehen! Möge ihn vor Allem eine begeisterte Künstlerschaar umringen, die mit ihm den höchsten Zielen nachstrebt! —

Und nun sei an Sie mein letztes Wort gerichtet, liebe Kunstgenossen! Wir sind, vereint mit unserm Chef, Diejenigen, von denen zunächst vor Allem das Wohl und Wehe unserer Kunstanstalt abhängt, Diejenigen, die das Wohl und Wehe der Anstalt begründen! Wälzt sich ja doch allein auf unseren Chef und uns die volle Verantwortung für das Gedeihen, für das Geschick der Anstalt! Ueberdies verlangt jeder Tag von uns das Aeußerste in der vollen Hingabe an unsern, Körper, Seele und Geist aufregenden und aufreibenden Schauspielerberuf. Jeder Tag verlangt von uns ein neues Examen. Unsere Arbeit ist ein unermüdliches Angespanntsein aller Körper- und Seelenkräfte. In jedem anderen Ressort ist eine Versäumniß nachzuholen, ein Fehler wieder gut zu machen. Nicht so im Beruf des darstellenden Künstlers. Den verlorenen Augenblick giebt ihm kein Gott zurück. Deshalb dürfen wir auch, bei strenger Pflichterfüllung, im berechtigten Gefühl künstlerischer Selbstschätzung, uns als die zunächst in Betracht Kommenden, als die Spitze der Kunstanstalt ansehen. Lassen Sie uns daher aber auch nicht nur im Genusse der Vortheile leben, welche uns die bevorzugten Stellungen an den Königlichen Theatern gewähren! Gedenken wir stets der Pflichten, welche uns diese Stellungen auferlegen! Wir müssen in jedem Augenblick alle unsere Kräfte für unseren schönen Beruf einsetzen. Nur so allein haben wir die Berechtigung, uns Künstler zu nennen.

„Der Menschheit Würde ist in unsere Hand gegeben! Sie sinkt mit uns – mit uns wird sie sich heben!"

Lassen wir dies Dichterwort unsere Devise beim Eintritt in das neue Jahrhundert sein!

Geehrte Versammlung! Für unsere dankbare Erinnerung liegt hinter uns eine Vergangenheit, die unsere Hoffnungen auf eine große Zukunft richtet.

Ich bin zu Ende und schließe mit dem Wunsche, mit der Hoffnung, mit dem vollen Bewußtsein unserer Verpflichtung: den Königlichen Schauspielen, unter dem Schutze unseres erhabenen Kaisers und Königs, die vornehmste, die erste, die tonangebende Stellung im Deutschen Vaterlande zu erringen unter der

Aera des neuen General-Intendanten!



Druck von E. Litfaß' Erben, Königl. Hofbuchdrucker, Adlerstr. 6.

des Festspiels, von Bremen Direktor Senger anwesend, Hamburg hatte Pollini, Braunschweig von Rudolphi, Gera von Meysenburg hergesandt; sogar aus Petersburg war der Oberregisseur Philipp Bock eingetroffen, um die Gratulation des Deutschen Theaters daselbst zu überbringen. Neben zahlreichen Schriftstellern und Journalisten sah man Künstler und Gelehrte, neben den Kräften, die noch rüstig im Dienste der Musen standen, bemerkte man manch ergrautes Haupt, das von längst verflossenen Zeiten an der Hofbühne zu erzählen wußte; Pensionäre, denen das Publikum einst zugejubelt hatte, ehrwürdige Gestalten, die sich im inneren Dienst wohl verdient gemacht hatten und die doch mit dem Publikum nie in Berührung gekommen waren. Als die Aufstellung der Mitglieder des Hoftheaters und der Gäste beendigt war, erschien der neue Generalintendant, Graf von Hochberg, geleitet von den Direktoren von Strantz und Deetz, dem Geheimen Hofrat Schäffer und dem Hofrat Hartmann, im Saal, um auf dem für ihn neben Gustav zu Putlitz reservierten Sessel Platz zu nehmen. Ein Gesang des



Frau von Hochenburger

Chors auf der Galerie, wo sich ebenfalls ein zahlreiches Publikum eingefunden hatte, eröffnete die Feier. Darauf erhob sich Graf von Hochberg und hielt eine Ansprache, in welcher er den Anwesenden den Dank für ihr Erscheinen ausdrückte. Nicht nur das Schauspiel, sondern auch die Oper, so führte er aus, feiere an diesem Tage ihren hundertjährigen Geburtstag, denn in dem alten französischen Komödienhause, welches die Döbbelinsche Gesellschaft vor einem Jahrhundert bezogen, seien neben den Werken unserer Klassiker Schiller, Goethe und Lessing, auch die Schöpfungen eines Gluck und eines Mozart zur Aufführung gelangt. Den lebhaft

empfundenen Dank gegen das Herrscherhaus, dessen Freigebigkeit der deutschen Kunst diese Stätte geschaffen und erhalten habe, ließ der Generalintendant in einem Hoch auf Kaiser Wilhelm I. ausklingen. Hieran schloß sich ein warm empfundener und mit lebhaftem Ausdruck zu Gehör gebrachter Vortrag des Direktors Deetz, der in großen Zügen die Hauptmomente aus der Geschichte des Hoftheaters wiedergab, voll Wehmut des dahingeschiedenen Generalintendanten von Hülsen gedachte, dessen Söhne sich unter den Gästen befanden, ferner das Andenken der Frau Frieb-Blumauer mit einigen angemessenen Worten ehrte und die Hoffnung aussprach, daß sich das Berliner Hoftheater die erste, die tonangebende Stellung unter seinem neuen Leiter erringen und zu bewahren wissen möge.

Des Menschen Gemüt ist sein Geschick.
Anna v. Hochenburger
Berlin 1/3. 97.

Autogramm von Frau von Hochenburger.

Am Abend fand im Schauspielhause eine Festvorstellung vor geladenem Publikum statt.

In allen Räumen bot der Theatersaal in seinen schönen Verhältnissen und der klassischen Einfachheit seines edlen Schmuckes einen reizvollen Anblick dar. Der Kaiser und die Kaiserin waren in der Proszeniumsloge erschienen. In der Hofloge hatte sich um das damalige kronprinzliche Paar die Hofgesellschaft versammelt. Die Vorstellung wurde mit der Ouvertüre zu „Titus“ von Mozart eröffnet. Das Festspiel von Gustav zu Putlitz, „Die Unterschrift des Königs“, schilderte in einem gut aufgebauten und gesteigerten Akt liebenswürdig und anschaulich die Komödienzustände von hundert Jahren: Die schlimme Geldverlegenheit des würdigen Prinzipals Döbbelins, das Schwanken des lustigen Komödiantenvölkchens zwischen dem alten ihm eingeborenen Wandertrieb und dem Wunsche seßhaft zu werden, die Bekehrung eines steifen Beamten, der den Daumen auf den Königlichen Geldbeutel hält, von seinen Vorurteilen gegen den Stand und die Kunst des Schauspielers, die endliche Entscheidung des Königs Friedrich Wilhelm II., die nicht allein der Not des guten Döbbelin ein Ende machte, sondern der



Max Grube



Rudolf Christians



Wilhelm Gruning





deutschen dramatischen Kunst ein dauerndes Asyl in Berlin schuf. Ein ebenfalls von Gustav zu Putlitz gedichteter Prolog, der sich durch markige Kürze auszeichnete, leitete von Fräulein Schwartz mit edlem Schwunge vorgetragen, zu J. F. Jüngers Lustspiel „Verstand und Leichtsinn" über, mit dem damals vor hundert Jahren an demselben Abend das Königliche Nationaltheater eröffnet worden war. In geschickter Zusammenarbeitung hatte Direktor Deetz aus den fünf Akten des Originals drei gemacht, welche die Zuschauer in die harmlos gute alte Zeit der deutschen Komödie zurückversetzten. Auf die Lustspiel-Vorstellung folgte ein von E. Graeb geordneter und eingerichteter Tanz, der aus zwei Teilen bestand, einem Menuet a la reine und einer Gavotte und einem Blumentanz, zu welchem Hertel die Musik komponiert hatte. Ein Epilog, von Frl. Schwartz vor der bekränzten Büste des Kaisers gesprochen, schloß die Feier. In einer unwillkürlich sympathischen Bewegung hatte sich das Publikum, als die Büste des Kaisers sich zeigte, erhoben und jubelte dem greisen Monarchen, als auch er von seinem Sessel aufstand, unter den Klängen der Nationalhymne die freudigste und ehrfurchtsvollste Huldigung zu. So trat unter den günstigsten Vor-

ABEND-UNTERHALTUNG

Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Majestäten

Un Ballo in Maschera

III. Act

Ein amerikanisches Duell

Die Alpenhütte

Programm einer [illegible]

zeichen im Jahre 1886 unter der Generalintendanz des Grafen von Hochberg das königliche Schauspiel zu Berlin in das zweite Jahrhundert seines Bestehens.



Bereits im Jahre 1853 hatte man das Schauspielhaus, den Verhältnissen Rechnung tragend, ausgebaut, und später geschah dies noch öfters, besonders 1894, im Interesse erhöhter Feuersicherheit. Die großartige maschinelle Bühneneinrichtung stammt dagegen aus dem Jahre 1888 und zwar von dem Oberinspektor Brandt her. Der Zuschauerraum des Schauspielhauses faßte bis 1904 über 1044 Personen und konnte sich in wenigen Minuten entleeren.

In den Anfang der Generalintendanz des Grafen von Hochberg fallen gleich zwei schmerzliche Ereignisse: Das Hinscheiden Kaiser Wilhelms I. und Kaiser Friedrichs. Am 15. Juni 1888 bestieg Kaiser Wilhelm II. den Thron seiner Väter. Nun brach die eigentliche Wildenbruchsche Ära für das Königliche Schauspielhaus an, bezeichnet durch die Erfolge der „Quitzows“, der „Neuen Herrn“ u. s. w. An die Stelle Otto Devrients, der die

moderne Literatur allzusehr vernachlässigte, war der bereits genannte und begabte Max Grube als Oberregisseur des Schauspielhauses am 14. Dezember [illegible] getreten.

Es war dies ein glücklicher Schritt, denn noch mehr als in den letzten Jahren von Botho von Hülsens Herrschaft war das Schauspiel in den Hintergrund gedrängt worden, was schon 1883 die Begründung des „Deutschen Theaters" zur Folge gehabt hatte.



Das größte Verdienst der neuen Schauspielleitung besteht wohl darin, daß sie neben Wildenbruch auch neue dramatische Dichtungen der Gegenwart zu berücksichtigen bestrebt war. Daneben wurden auch die Klassiker eifrig gepflegt, und von Hebbels gewaltigen Schöpfungen besonders „Genoveva" und „Judith" zur Aufführung gebracht. Gutzkow, dessen „Zopf und Schwert" bisher auf der Königlichen Bühne nicht erscheinen konnte, fand gleichfalls sein Recht. Das Künstlerpersonal wurde ferner im Schauspiel vermehrt, es wies bald hervorragende Kräfte auf.

Es wurde von dem Grafen Hochberg reorganisiert, und das Königliche Schauspielhaus ist unter günstigen Auspizien in das neue, das 20. Jahrhundert eingetreten. Neu angestellt wurden unter Graf Hochberg u. a. in zeitlicher Reihenfolge Herr Anno als Direktor, Frau [illegible] Seebach, Frau von Hochenburger, Herr Purschian, Herr von Hochenburger, Herr Dr. Devrient als Direktor, Fräulein Rosa Poppe, Herr Grube, Herr Adalbert Matkowsky (1889), Fräulein Amanda Lindner (1890), Herr Nesper (1891), Herr Georg Molenar, Fräulein von Mayburg (1893), (in demselben Jahre wurde Henry Pierson zum artistischen Sekretär ernannt), ferner Bertha Hausner (1895), (zugleich wurde Pierson zum [illegible]), Fräulein Krause, Fräulein Hausleith ([illegible]), und 1900 wurde Georg Droescher zum Regisseur des Schauspiels und zum Dramaturgen ernannt. Als Gäste traten unter der Generalintendanz des Grafen von Hochberg u. a.

„Der Seele schönster Schmuck ist Dankbarkeit.“

Amanda Lindner.
Berlin, 21. Juni 1894.

Autogramm von Amanda Lindner

auf: Fräulein Ulrich aus Dresden, Herr Mitterwurzer, Adolf Sonnenthal, Frl. Klara Meyer, Maria Immisch u. s. w.

Dramen wurden neu, bezw. zum ersten male aufgeführt von Heyse, Wildenbruch, Ibsen, Gottschall, Turgenjew, Richard Voß, Ernst Wichert, Bulthaupt, Grillparzer, L'Arronge, Tempelten, Fr. Röber, Fulda, Arthur Fitger, Paul Lindau, Adolf Wilbrandt, Hebbel, Otto Ludwig, Max Dreyer, Blumenthal, Björnson u. s. w. Am 29. Januar 1887 wurde zum 200. male Lessings „Emilia Galotti“ und in demselben Jahre zum 100. male Goethes „Iphigenie“, Kleists „Der zerbrochene Krug“, Schillers „Wallensteins Lager“, und Shakespeares „Richard III.“ aufgeführt. Im Jahre 1890 wurden zum 200. male Schillers „Wilhelm Tell“, zum 100. male Wildenbruchs „Die Quitzows“ gegeben. Am 15. und 16. Januar 1891 kam zur Feier des 100jährigen Geburtstages Grillparzers des Dichters „Das goldene Vließ“ zur Aufführung, ebenso wurde am 27. September Körners 100jähriger Geburtstag durch Aufführung des „Zriny“ festlich begangen. Am Schlusse des Jahres 1892 ward eine Aufführung der Schillerschen Dramen im Zusammenhange veranstaltet. In demselben Jahre wurden Shakespeares „Romeo und Julia“ zum 200. male gegeben.

Im Jahre 1901 verschied der Geh. Regierungsrat Pierson, Geh. Hofrat Winter, der unter Georg von Hülsen in Wiesbaden tatkräftig gewirkt, trat bald an seine Stelle.

Am 1. Januar 1903 legte Graf Hochberg, welcher seit 1887 an der Spitze der Königlichen Schauspiele stand, sein Amt nieder.

Der künstlerische Zug, der sich in seiner sympathischen Persönlichkeit mit der inneren Vornehmheit aufrichtigen Wohlwollens vereinigt, verleugnete

Der Dichter spricht:
Dem Mimen flicht
Die Nachwelt keine Kränze.
Damit jedoch
Ein wenig noch
Die Hoffnung ihm erglänze:
Daß er sich freut:
„Auch über's ‚Heut'
Wird noch mein Name bleiben
Dazu erfand
Man, wie bekannt,
Das Autographenschreiben!

Max Grube

Innsbruck
6. Aug. 86.

Autogramm von Max Grube





[illegible] gezeichnet von J. Staffer



sich auch nicht in seiner Theaterleitung, wenn auch seine Absichten sicherlich oft genug mit Hemmnissen und Einschränkungen zu kämpfen hatten. Er



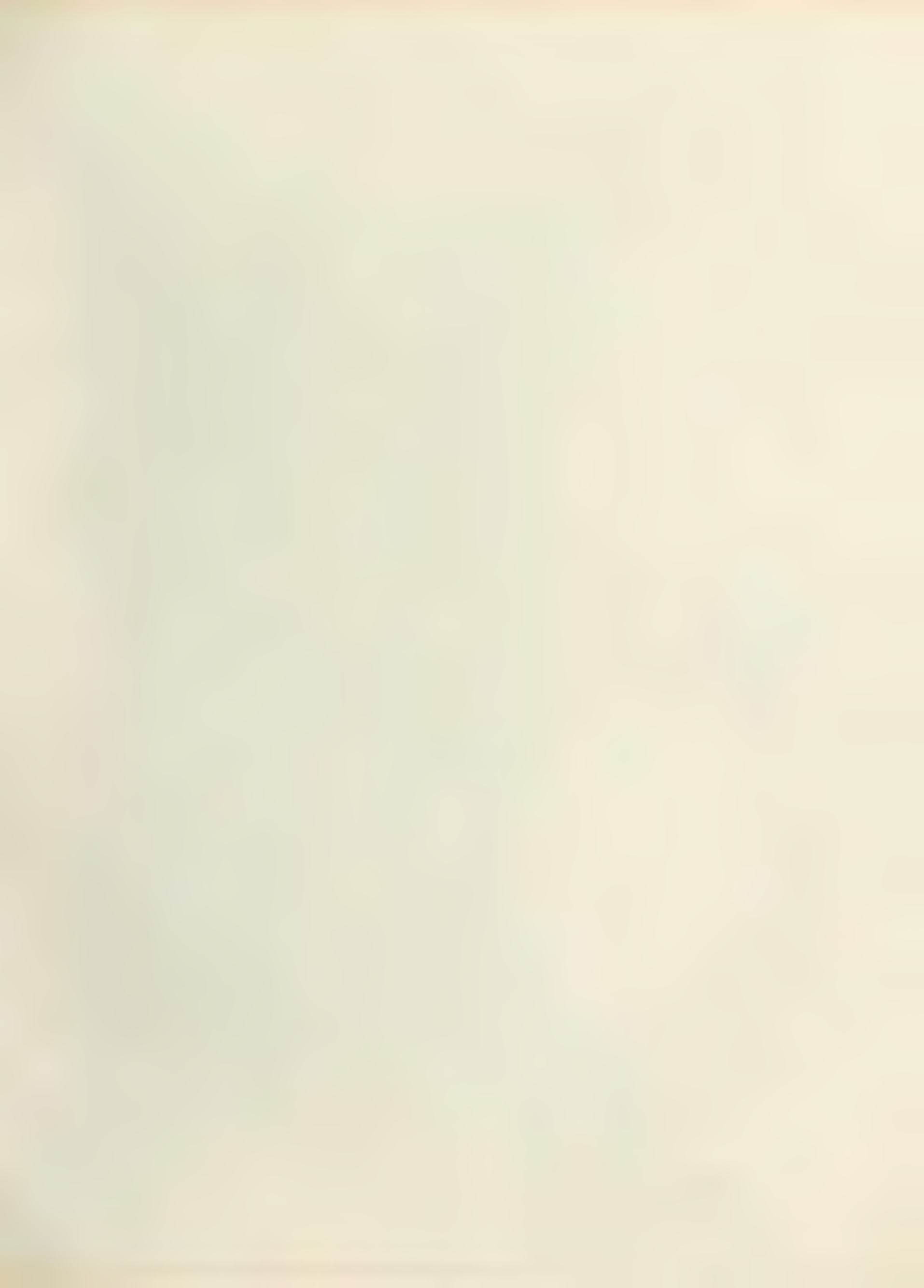
Matkowsky und Christians in „Das große Licht"

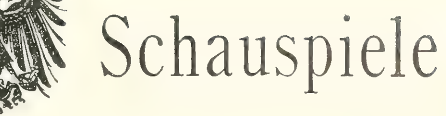
war kein nomineller Würdenträger, sondern nahm innigen Anteil an der Entwicklung von Schauspiel und Oper, und so viel in den Jahren seiner

Intendanz auf Rechnung der Direktoren Strantz, Deetz, Anno, Otto Devrient und des Oberregisseurs Grube, die einander in der Leitung des Schauspiels folgten, der Kapellmeister, namentlich der Herren Weingartner, Dr. Muck und Richard Strauß und des Intendanturdirektors Piersons zu setzen war, so behielt er sich doch die tonangebende Oberstimme, die Entscheidung in allen wichtigen Angelegenheiten, das Vorrecht, die Richtung zu bestimmen, vor. Es entsprach seiner Neigung, den Schwerpunkt der Tätigkeit an den Hoftheatern in die Pflege der Klassizität zu verlegen; aber er suchte auch Fühlung mit der modernen Produktion zu gewinnen, freilich mehr auf dem Gebiete der Oper, wo neuere Richtungen zum Durchbruch kamen, als auf dem des Schauspiels, wo der vereinzelte Versuch mit Hauptmanns „Hannele“ keine Nachfolge fand und die zeitgenössische Literatur — abgesehen von Wildenbruch — mehr durch Schwächliches, das Gevatternlustspiel älteren Schlags und das theaterbequeme Effektstück vertreten war. Dagegen will es mit Anerkennung verzeichnet sein, daß unter der Intendanz Hochberg neben den altvererbten Literaturschätzen auch die Werke der Nachklassiker aus dem vorigen Jahrhundert, denen unsere Zeit erst den wohlverdienten Kranz reicht, namentlich Grillparzers und Hebbels, stark in den Vordergrund rückten. Von bedeutenderen darstellerischen Kräften wurden unter Hochberg für das Schauspiel Matkowsky, Pohl, Rosa Poppe, Christians, Bonn, Kraußneck und Anna Schramm, für die Oper u. a. Ernst Kraus, Grüning und Frau Schumann-Heink neu gewonnen. Eine volle Rundung des Schauspielensembles wurde nicht erreicht, was auch damit zusammenhängen mag, daß der bedeutendere



Matkowsky.



Königliche  Schauspiele

SCHAUSPIELHAUS

Anfang 8 Uhr — Dienstag, den 21. März 1905 — Anfang 8 Uhr

AUF ALLERHÖCHSTEN BEFEHL:

Théâtre paré

PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

Schauspiel in fünf Aufzügen von Heinrich von Kleist

Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg	Herr Kraussneck
Die Kurfürstin	Fräulein Lindner
Prinzessin Natalie von Oranien, Nichte des Kurfürsten, Chef eines Dragoner-Regiments	Fräulein von Mayburg
Feldmarschall Dörfling	Herr Nesper
Prinz Friedrich Arthur von Homburg, General der Reiterei .	Herr Staegemann
Oberst Kottwitz, vom Regiment der Prinzessin von Oranien .	Herr Pohl
Hennings, } Obersten der Infanterie	Herr Hochstetter
Graf Truchss, } Obersten der Infanterie	Herr Müller
Graf Hohenzollern, von der Suite des Kurfürsten	Herr Kessler
Fräulein von Bork	[illegible]

Rolle		Darsteller
von der Golte	Rittmeister	Herr Funck
Graf Georg von Sparren		Herr Ludwig
Stranz		Herr Werrack
Siegfried von Mörner		Herr Zeisler
Graf Reuss		Herr Hertzer
Ein Hofkavalier		Herr Pategg
Ein Wachtmeister		Herr Arndt
Erster	Offizier	Herr Hartmann
Zweiter		Herr Uhlig
Dritter		Herr Neuburger
von Pöllwitz, Page		Fräulein Netter
Erster Heiduck		Herr Winter
Zweiter Heiduck		Herr Heringer
Ein Bauer		Herr Eichholz
Eine Bäuerin		Frau Pages
Ein Reitknecht		Herr Brose

Offiziere, Gefreite, Reiter, Pagen, Korporale und Reiter, Hofbedienten, Volk usw.

Dekorative Einrichtung: Maschinerie-Direktor Brandt
Kostümliche Einrichtung: Ober-Inspektor Happ und Maler Heil
Die neuen Dekorationen von Hofmaler Kautsky und Rottonara, Königliche Hoftheatermaler
Möbel und Requisiten nach Entwürfen des Königlichen Dekorationsmalers Quaglio

Der kleinere untere Festsaal sowie der grosse Konzertsaal sind nur für den Hof reserviert

Nach dem zweiten Aufzug findet eine grössere Pause statt

Anfang 8 Uhr Ende nach 10½ Uhr

Druck von Mertz & Kummer, Berlin C 25, Landsbergerstr. 7.

Erster Theaterzettel des Königl. Schauspielhauses in Berlin nach dem Umbau in den Jahren 1904 1905.







Geraldine Farrar



Emmy Destinn





Nachwuchs der Einseitigkeit des Spielplans und der überwiegend akademischen Spielweise im Schauspielhause ferne steht; eine gute Tradition war für Shakespeare bewahrt, und den zum Teil prächtigen Inszenierungen kam die Anregung Meiningens, dessen Überlieferung durch ehemalige Mitglieder der berühmten herzoglichen Wandergesellschaft im Schauspielhause vertreten ist, zu Hilfe. Erwähnungswerte Neuerungen, für die Graf Hochberg einstand, sind die Erwerbung des Krollschen Theaters für Hoftheaterzwecke (für die sich das ehemalige Vergnügungslokal freilich nicht in allen Stücken eignet), und die Einführung der musikalisch wertvolleren Operette in den Spielplan der Oper.

Vom 1. Januar 1903 ab wurde der Intendant des Königlichen Theaters in Wiesbaden, Georg von Hülsen, zum obersten Leiter der Königlichen Schauspiele — und zwar zunächst interimistisch — berufen. Er hat die Vorliebe für das Theater vom Vater ererbt. In Wiesbaden hat er durch die glänzende Inszenierung der von ihm eingeführten Festspiele weithin die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und vereinigt den Sinn für wirksame Bühnenbilder nach Meiningenscher Art mit der Fähigkeit, die Kräfte zu disziplinieren. Sein neues Programm war zunächst: Den von ihm geschaffenen Wiesbadener Stil, der in dem feinsten Zusammenwirken aller darstellerischen und szenischen Faktoren besteht, nach Berlin zu verpflanzen. Was Georg von Hülsen bereits geleistet hat, gibt der Hoffnung Raum, daß er den Königlichen Theatern einen neuen künstlerischen Zug zu geben gewillt ist, der ihrer und seiner würdig ist. Das erste, was Georg von Hülsen tat, war die Ausarbeitung eines neuen Organisationsplanes für den gesamten Verwaltungsapparat der Königlichen Theater Berlin-Wiesbaden, der im April in Wirkung trat. Danach ist die künstlerische und geschäftliche Verwaltung vollständig von einander geschieden — beide Zweige vereinigen sich erst in der Hand des General-Intendanten. Die künstlerische Leitung ressortiert von diesem direkt, ohne jede Zwischeninstanz. Die vormalige Verwaltungs-Kanzlei der vier Theater ist zu einer Verwaltungs-Direktion umgestaltet, an deren Spitze zur selbständigen geschäftlichen Entlastung des obersten Chefs — eine Verwaltungsstellung für alle Verwaltungsfragen der Verwaltungsdirektor steht. Für diese Stellung ist der

Geheime Hofrat Winter, ein aus der Schule Hülsens hervorgegangener und mit allen seinen Intentionen vertrauter Beamter, ausersehen. Die langjährigen bewährten ersten Beamten der General-Intendantur, die Hofräte Mäder, Blanck und Lautensach sind mit dem vollen Umfang ihrer ressortmäßigen verantwortlichen Amtstätigkeit in den neuen Organisationsplan übernommen worden.

Eins der größten Verdienste Georg von Hülsens bleibt der Um- und Ausbau des Königlichen Opern- und Schauspielhauses im Jahre 1904, so daß der Sicherheit des Publikums volle Rechnung getragen ist; dann aber auch der Plan eines Neubaues des Opernhauses nach den Entwürfen des Baurates Professor Genzmer aus Wiesbaden.

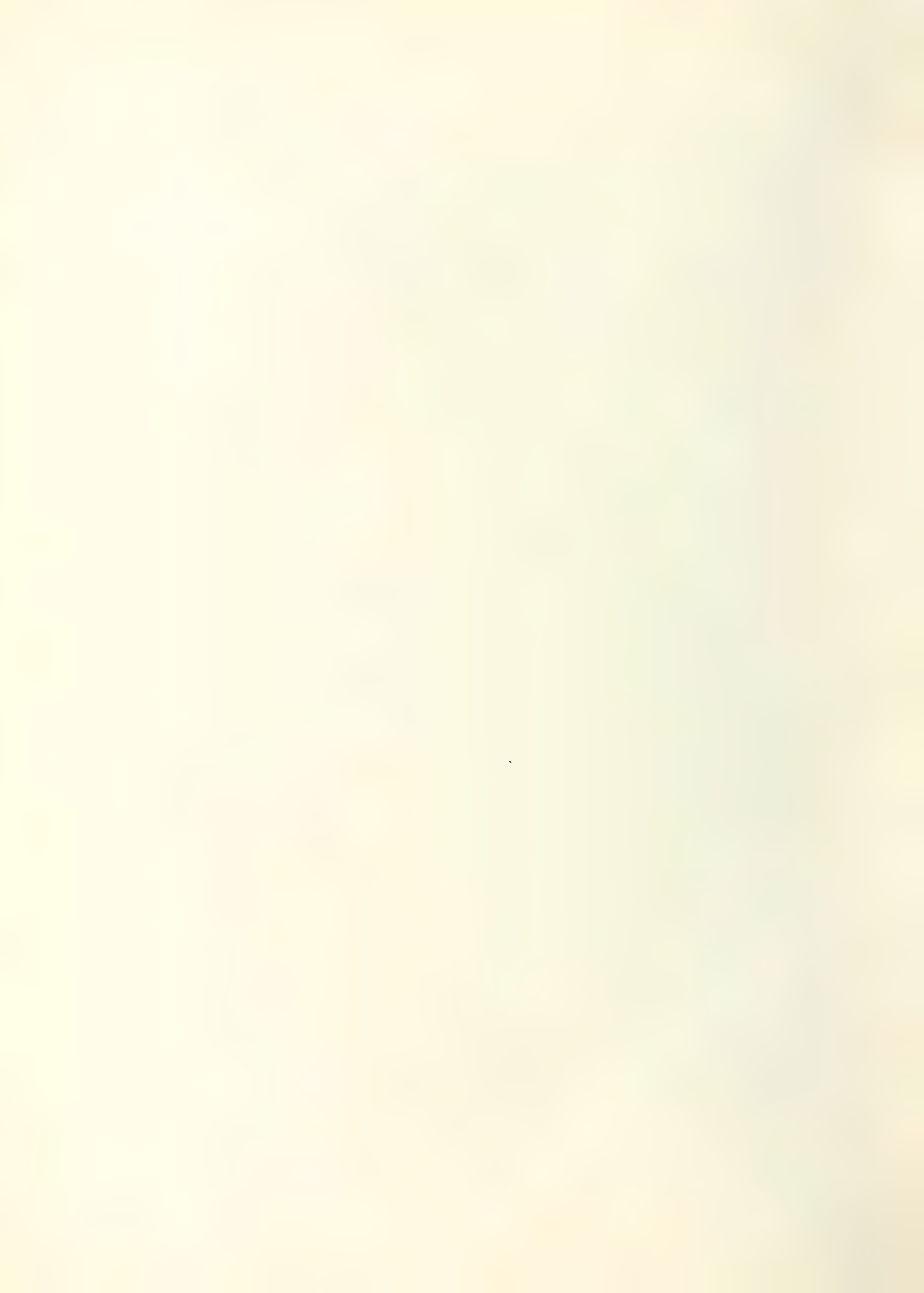
Es darf dabei vor allem nicht vergessen werden, daß das Theater dem hohen Kunstsinne Kaiser Wilhelm II., der vornehmlich im Schauspielhause die idealistische Richtung gepflegt sehen will, in seiner Förderung und Unterstützung viel verdankt und zuversichtlich noch verdanken wird.





Georg von Hülsen

[illegible]







Von der Feier des achtzigsten Geburtsta

Der Jubilar inm

1. Rudolf Christians (Kgl. Schauspielhaus). 2. Frau Prasch-Grevenberg. 3. Ida Hiedler (Kgl. Opernhaus). 4. Ferd. v. Str
10. Friedrich Haase. 11. Direktor Alexander vom Residenztheater. 12. Herr Phillip (Kgl. Opernhaus). 13. Gustav Kadelburg.
18. Verlagsbuchhändler Georg Elsner. 19. Geo



...es Hofschauspielers Friedrich Haase



Das Königliche Opernhaus zu Berlin.

(Oper, Ballett, Subskriptionsbälle, Symphoniekonzerte.)

Das Königliche Opernhaus in Berlin, eine der großartigsten und berühmtesten Kunststätten ihrer Art, hat eine verhältnismäßig schnelle Entwickelung durchgemacht, dank der kunstsinnigen Unterstützung, die ihr von je durch Preußens Herrscher zuteil wurde. Freilich erst Friedrich dem Großen verdankt Berlin eine Oper und ein eigens dafür erbautes Opernhaus. Was vor dem Jahre 1742 an derartigen Schaustücken zur Aufführung kam, das waren gelegentlich bei Hoffestlichkeiten veranstaltete Singspiele, bei denen die Tänze eine Hauptrolle spielten. Dann und wann fanden in den Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg auch auf eigenen Bühnen der Oper ähnliche Aufführungen statt, bei denen italienische Sänger und Sängerinnen mitwirkten und an deren Schluß Tänze, meist von den regierenden Herrschaften nahestehenden Personen stattfanden. So wurde auf der

Le
Triomphe des Amours
& des Plaisirs,
BALLET ROYAL
Mêle de Recits & chants alégoriques
Sur le
MARIAGE
DU ROY,
Represente au Theatre & en presence
de leurs Majestez.
a Berlin le … au mois de … 170



Par le Sr SEVIGNY, Comedien de Sa
Majesté

A Cologne sur la Spree,
Chez ULRIC LIEBPERT Imprimeur du Roi

Titelblatt zu einem aus Anlaß der Vermählung König Friedrichs I. gegebenen Ballett und Singspiel.

„lyrischen Bühne“ zu Berlin, die sich in dem über dem damaligen Königlichen Marstall in der Breitenstraße 36 errichteten Theater befand, unter dem prachtliebenden König Friedrich I. zur Feier der Vermählung des Hessen-Kassel'schen Erbprinzen Friedrich Karl mit der Brandenburgischen Prinzessin Luise Dorothea Sophie am 1. Juni 1700 ein großes, mit Ballett vermischtes, italienisches Singspiel „La festa del hymeneo“ aufgeführt. Das Maschinenwerk und die Dekorationen stammten von dem Hannoverschen Baumeister Thomas Giusti her. In den Balletten tanzten außer dem Kurprinzen, dem nachmaligen König Friedrich Wilhelm I., die Markgrafen Albrecht und Christian Ludwig nebst vielen Hofkavalieren und Damen, sodaß sich vierzig tanzende Personen zu gleicher Zeit auf dem Theater befanden. König Friedrich I. ließ häufig italienische Sänger und Sängerinnen kommen; Ballett und Singspiele wurden von ihm ausschließlich bevorzugt*).



Stätte früherer Opernaufführungen in Berlin.
Poststraße 5 (früher Hessigsches Haus, später den Plettnerschen Erben gehörig).

Im Dezember 1706 ward aus Anlaß der Vermählung des Kronprinzen

*) In den Jahren 1702–1704 wurde auch für das große Publikum in der Poststraße Nr. 5, in dem Hause des Bürgermeisters von Hessig, ein Theater eingerichtet; für diese Vorstellungen wurde Eintrittsgeld erhoben.

mit der Braunschweigisch-Lüneburgischen Prinzessin Sophie Dorothea ein „Singspiel" aufgeführt: „Der Sieg der Schönheit über die Helden", dessen Text von dem Hofdichter von Besser stammte. Während des Prologes stellte die „lyrische Bühne" einen Teil der Stadt Berlin vor. Das Königreich Preußen trat in Gestalt der Königin auf, von zwölf Herolden begleitet, welche die zwölf preußischen Provinzen vorstellten. Im Epilog zeigte die Bühne den Tempel der Schönheit mit der Überschrift „[illegible]".

Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm I., der Hunderte von Hofbedienten verabschiedete und selbst der Hofkapelle ein Ende bereitete, ging die „lyrische Bühne" gänzlich ein. In einem weit größeren Glanze erstand sie aufs neue unter König Friedrich II. Friedrich hatte schon im Jahre 1728 auf einer Reise nach Dresden von der dort bereits hochentwickelten Oper einen nachhaltigen Eindruck gewonnen. Später, als er in Rheinsberg seinen eigenen Hofstaat besaß, richtete er sein Augenmerk auf die Bildung einer guten Musikkapelle und als Kronprinz entwarf er auch den Plan zu einem „Opernhause" für Berlin.

Kaum war er 28jährig als König zur Regierung gelangt, so ging er auch schon mit Feuereifer an die Ausführung des Plans trotz der bald ausbrechenden schlesischen Kriege.

Auf dem weiten Platz vor dem „alten Festungsgraben", wo kurz vorher die Wälle abgetragen worden waren, sollte das prächtige Opernhaus sich erheben. Von allen jenen Prachtbauten, die jetzt diesen Platz einnehmen, war damals noch keiner vorhanden. Die katholische Kirche wurde erst 1747, das Prinz Heinrichsche Palais, die jetzige Universität 1754, die Bibliothek ward 1780 erbaut. Nur das Akademiegebäude am Anfange der Lindenallee und der Dorotheenstadt, damals noch „Neue Anlage" genannt, stand auf dem Platze, wo es jetzt steht, und diente in dem unteren Stockwerk zum Stall für die königlichen Pferde und „Maultiere", in dem oberen für die Sitzung der Societät der Wissenschaften — daher die spottende Inschrift: Musis et Mulis. Auch von dem späteren Kommandantur-Gebäude auf der Ecke, wo jetzt das Palais des Prinzen [illegible] sich erhob, war zu jener Zeit noch keine Spur. Dieser

ganzen wüsten Platz, welcher zum Exerzierplatz benutzt wurde, konnte der Kronprinz Friedrich aus den Fenstern seines Palais übersehen; denn der Flügel des Palais der Prinzessinnen, durch einen Schwibbogen über die Oberwallstraße hinweg mit dem Königspalais verbunden, hinderte damals die Aussicht noch nicht. So oft Friedrich als Kronprinz in Berlin anwesend



Kgl. Opernhaus und Opernplatz in Berlin um Mitte des 18. Jahrhunderts.

war, mußte er aus seinen Fenstern die weite Sandwüste zwischen dem Zeughause, der Behrenstraße und der neuen Anlage vor sich sehen, und der Wunsch mußte in ihm aufsteigen, die sich täglich vergrößernde Friedrichsstadt durch eine Reihe großartiger Bauwerke mit dem „Werder" zu verbinden. Eine schlechte hölzerne Brücke führte damals über den alten Festungsgraben, später Opernbrücke genannt; an der Stelle des Palais der Prinzessinnen breitete ein gewöhnlicher Küchengarten sich aus, und da, wo jetzt die Universität und die Singakademie sich erheben, war sumpfige Niederung, spärlich mit Buschwerk bepflanzt. Die Spur der alten Be-



Ansicht des Königl. Zeughauses mit der ehemaligen Opernbrücke zu Berlin.



festigung von Berlin, die auf dieser Seite der Stadt ganz dem Laufe des Kupfergrabens folgte, war teils ganz verfallen, teils im Abtragen begriffen, und träge wälzte der Festungsgraben sein trübes Wasser dem unteren Spreearme zu.

Hier nun sollte das Opernhaus entstehen, zu dem Hans Georg Wenzeslaus Freiherr von Knobelsdorf auserlesen war, die Risse anzufertigen. Schon früh war dieser dem Kronprinzen Friedrich bekannt geworden, der ihn seiner Freundschaft würdigte und ihn auch auf der Reise unterstützte, welche er durch Italien und Frankreich machte. Von Rheinsberg aus unterhielt Friedrich dann eine dauernde Korrespondenz mit dem genialen Knobelsdorf, und es ist sehr wahrscheinlich, daß der fertige Plan zu dem Opernhause schon vor dem Regierungsantritte in des Kronprinzen Händen war.

Unverkennbar sprach sich in dem später aufgeführten Gebäude das Studium und die Vorliebe für antike Formen aus, wie überhaupt die Muster für die unter der Regierung Friedrich II. ausgeführten Bauwerke in Italien zu suchen sind.

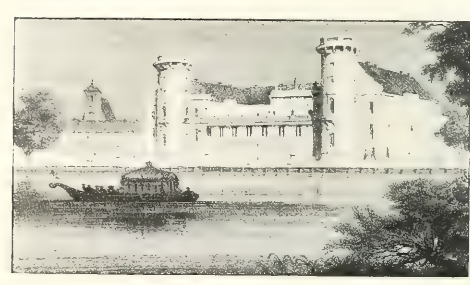
Der Plan zur Erbauung eines Berliner Opernhauses war in Friedrich durch die Dresdener Oper gereift worden. Diese hatte er im Jahre 1728 kennen gelernt, wo sein Vater, König Friedrich Wilhelm I., mit ihm einen Besuch bei dem Könige Friedrich August von Sachsen machte. Kronprinz Friedrich sah dort die Oper „Cleofide" von Hasse, und der Eindruck, den er damals empfing, war ein bleibender für sein ganzes Leben. Die Dresdener Oper war in der Tat zu jener Zeit das prächtigste Kunstinstitut in Europa, für welches Friedrich August keine Kosten scheute.

Aus kleinen Anfängen ging langsam Friedrichs Plan zur Verwirklichung.

Der erste Schritt zu der künftigen Berliner Oper war zunächst die Bildung einer kronprinzlichen Kapelle in Rheinsberg, denn damals durfte Friedrich noch nicht daran denken, den strengen Vater für seine Wünsche geneigt zu machen.

Als das Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn aber allmählich sich besserte und Friedrich in Rheinsberg in geschäftlicher Ruhe sich auf seine große Bestimmung vorbereiten konnte, da entwickelte sich die Rheinsberger

Kapelle weiter und weiter. Sie setzte sich aus den beiden Graun zusammen, unter denen Franz und Georg Benda, Schart, Blume und Gruner die Violine spielten, während Gock für das Violoncell, Janisch für das Lauten-Violin (Viola di Gamba), Petrini für die Harfe, Baroni für die Theorbe, Reich für die Bratsche, Schaffrath für den Flügel und Horschitzky für das Waldhorn gewonnen waren. In den Abendkonzerten in Rheinsberg wurden bald nur Opernmusiken ausgeführt, natürlich ohne Gesang, und dies machte den Wunsch Friedrichs immer lebhafter, durch Sänger und Sängerinnen sich eine vollständige Oper zu schaffen. Vorsichtig wurde der König, wenn er den Sohn in Rheinsberg besuchte, auf diese Absicht vorbereitet, aber vergebens; denn der sparsame Friedrich Wilhelm I. sah in einer Oper nur eine unnütze Geldausgabe. Er hörte die Musik zwar mit Wohlgefallen, litt aber die Musiker nur unter der Bezeichnung der „Lakaien", als welche sie in dem Etat aufgeführt waren, der jährlich von dem Kronprinzen eingereicht werden mußte.



Schloß Rheinsberg.

Um das Jahr 1738 war das gute Vernehmen zwischen Friedrich und seinem Vater so weit hergestellt, daß er es wagen zu können glaubte, den Vater um die Erbauung eines Opernhauses in Berlin zu bitten. Der Generaladjutant von Derschau, dem die Leitung aller Neubauten in Berlin und Potsdam oblag, und der sich durch unnachsichtliche Strenge in Ausführung der Befehle des Königs sehr verhaßt gemacht hatte, sollte den Wunsch des Kronprinzen befürworten. Aber jede Vorstellung scheiterte an der Festigkeit Friedrich Wilhelms I., der zufrieden war, wenn er über die derben, handgreiflichen Späße eines Eckenberg in seiner Theaterbude auf dem Dönhoffsplatze lachen konnte und das kostbare Vergnügen an einer



Das Naturtheater im Rheinsberger Schloßparke





Oper für etwas ganz Überflüssiges hielt. So mußte der Kronprinz, seinen Lieblingswunsch zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms I. noch verwirklicht zu sehen, aufgeben, ohne deswegen die Vorbereitungen zur dereinstigen Ausführung fallen zu lassen.

Am 31. Mai 1740 starb der König.

Knobelsdorf war unterdessen von seiner Reise zurückgekommen und hatte seinem fürstlichen Beschützer und Freunde eine reiche Auswahl von Zeichnungen mitgebracht, aus denen Friedrich die Ideen und Pläne für die meisten jener Prachtbauten schöpfte, die gleich nach seinem Regierungsantritt beginnen sollten. Unter ihnen stand natürlich das Opernhaus obenan. Der Befehl, den Bau desselben anzufangen, wurde gleich in den ersten Tagen nach König Friedrichs II. Regierungsantritt gegeben und zwar in den ersten Tagen des Monats Juni 1740. Knobelsdorf war sofort zum Oberaufseher aller Königlichen Gebäude ernannt worden. Der für das Opernhaus bestimmte Platz wurde vermessen, der Festungsgraben mit steinernen Quais versehen und mit der Leitung des Kanals begonnen, der quer unter dem Opernhause durchging und die Pumpwerke für die Reservoire unter dem Dache mit Wasser versorgte. Knobelsdorf, der gleichzeitig die Pläne für den neuen Flügel des Charlottenburger Schlosses und den Lustgarten in Potsdam entwarf, leitete den Bau des Fundaments selbst mit der größten Vorliebe und mit regster Tätigkeit, so daß schon am 5. September 1741 der Grundstein zum Opernhause gelegt werden konnte. Dies geschah nicht in Gegenwart des Königs, da derselbe sich zu dieser Zeit noch in Schlesien befand. Gleich nach seiner Zurückkunft aus Schlesien besuchte der König die Baustelle und trieb den Generalbaudirektor zur größten Eile an. Bei der Großartigkeit des Baues selbst ließ sich aber eine so rasche Vollendung, wie sie in den Wünschen des Königs lag, nicht erhoffen, und es wurde daher gleichzeitig an der Herstellung eines provisorischen Operntheaters, Komödiensaal genannt, im mittleren Querflügel des Königlichen Schlosses gearbeitet, zu dem der König selbst nach dem Plane des Theaters von Versailles die Zeichnung entwarf und Knobelsdorf mit der Ausführung beauftragte. Obgleich die kriegerischen Ereignisse jener Zeit befürchten ließen, daß der König den Bau des großen

Opernhauses darüber aus den Augen verlieren könnte, so wurde Knobelsdorf doch darüber beruhigt, indem der König ihm zwei bedeutende Posten zur Unterhaltung und Förderung des Baues überwies. Sie bestanden in 11000 Talern jährlicher Einkünfte, welche König Friedrich Wilhelm I. zur Verbesserung der neumärkischen und 11 781 Talern 16 Groschen 10 Pfennigen zur Verbesserung der pommerschen Städte ausgesetzt hatte. Beide Posten, zusammen also 22781 Taler, wurden dann bis zum Jahre 1763, also 22 Jahre lang, für das Opernhaus verwendet. Darauf wurden sie auf den Antrag des Geheimen Finanzrat von Brenkenhoff zu ihrer früheren Bestimmung wieder auf den Domänenetat gesetzt. Es sind also 501 182 Taler nach und nach für das Opernhaus verausgabt worden, ohne die Baukosten der ersten Jahre zu rechnen, welche sich auf eine Million Taler belaufen haben, und die der König aus dem Staatsschatz anwies. Der Bau schritt trotz des ersten schlesischen Krieges ununterbrochen fort, sodaß Theater und Zuschauerraum bereits Anfang Dezember 1742, zur Feier des Geburtsfestes der Königin Mutter, fertig waren. Der Konzertsaal und die Kolonnade über dem Haupteingange mit der Inschrift: „Fridericus Rex Appolini et Musis. MDCCCXLIII“ wurde erst ein Jahr später vollendet.

Freiherr von Knobelsdorf war gleichzeitig vom Könige mit der Organisation einer italienischen Oper und eines französischen Balletts beauftragt worden. Schon im Juni 1741 reiste daher Graun, mit genauen Instruktionen des Königs versehen, nach Italien ab, korrespondierte von Verona, Rom und Neapel namentlich mit Knobelsdorf und sandte von dort her, sobald die Kontrakte vom König genehmigt waren, Sänger und Sängerinnen, während in Paris der preußische Gesandte den Tänzer Poitier als Ballettmeister engagierte und ihn bevollmächtigte, ein vollständiges Ballettpersonal nach Berlin zu führen. So kamen im Oktober 1741 aus Italien die Sängerinnen Giovanna Gasperini, Maria Canati, detta la Farinella, Anna Lorio Campolargo und die Sänger Guiseppe Santarelli, Giovanni Briulzi, Matteo Marcotti, Geatano Penetti und Ferdinando Mazzanti in Berlin an und studierten sofort die Graunsche Oper „Rodelinde“, gedichtet von Rollis, mit Veränderungen von Bottarelli, ein, welche im Dezember auf dem schnell vollendeten provisorischen Operntheater

im Königlichen Schlosse aufgeführt wurde. Das Ballett war noch nicht vollständig vollkommen, es konnte erst im Jahre 1742 vor dem Hofe erscheinen. Giovanni Gualberto Bottarelli aus Siena war als Operndichter

Rodelinde

Königinn der Longobarden,

Ein Singespiel

Welches

auf der neuen

Königlichen Hofschaubühne

auf Befehl

Sr. Königl. Majest. von Preußen

soll vorgestellet werden.



Zu finden bey Ambrosius Hauden, der Königl. Societät der Wissenschaften Buchhändler.

1 7 4 1.

[illegible]

ebenfalls vom Könige engagirt worden; er eröffnete seine Laufbahn mit dem Texte „Venus und Adonis", den Graun zur Vermählung des nachmaligen Prinzen von Preußen mit der Prinzessin Amalie von Braunschweig komponierte.

Der Text einer Oper, ausgestattet mit wahrhaft königlicher Pracht komponiert von einem Graun und ausgeführt von den ersten Virtuosen

Italiens, war für die Berliner damals etwas so durchaus Neues, daß die Wirkung eine bezaubernde gewesen sein muß. Die ehemals kronprinzliche Kapelle war längst bis auf fünfzig Musiker erhöht; in der Ausstattung an Dekorationen durch den Maler Jakob Fabris und der Kostüme nach der eigenen Angabe des Königs war nichts gespart worden, um die Berliner Oper sofort bei der ersten Aufführung auf gleiche Stufe mit der Dresdener zu stellen. Wer das Glück damals hatte, durch eine Einladung des Königs dieser ersten Opernaufführung beizuwohnen, konnte nicht genug erzählen von dem wunderbaren Eindruck, den dieses Schauspiel auf die Zuschauer machte. Die Neugierde wurde auf das Äußerste gespannt, ja die Vollendung des großen Opernhauses, das allen an die strenge und ökonomische Regierung des vorigen Königs gewohnten Berlinern anfangs noch ein Gräuel war, nun lebhaft gewünscht. Hatte man dann doch allgemein die Hoffnung, auch hier und noch großartiger, Opernaufführungen zu genießen, denn das kleine Schloßtheater faßte nur wenige hundert Zuschauer. Ein Brief aus jener Zeit schildert den Eindruck, den schon die Oper „Rodelinde" ausübte, mit folgenden Worten: „Eine feurige, mit sanften Abwechselungen ertönende Symphonie machte den Anfang. Es ließ sich in diesem Meisterstücke der Tonkunst eine so volle, reine Harmonie, ein so mannigfaltiges, kunstreiches Gemisch von Tönen hören, daß es schien, als wenn die Musen und Grazien sich vereinigt hätten, den Geist unseres Friederich aus seiner Heldensphäre an sich zu ziehen und ihn von den rauhen Beschwerden des Krieges abzuhalten. Die reizenden Stimmen der Sänger und Zauberkehlen der Sängerinnen, das Natürliche und Schöne in den Aktionen — alles war für das Auge und Ohr einnehmend. Der Monarch würdigte dieses mit so vieler Kunst ausgearbeitete, mit so großer Geschicklichkeit aufgeführte Schauspiel seines hohen Beifalls, und das Publikum ging, in Entzückungen verloren, vom Schauplatze."

So nahte der Tag der ersten Aufführung der Oper „Cäsar und Kleopatra" von Graun am 7. Dezember 1742. Der Bau des Opernhauses war noch keineswegs vollendet. Von dem Konzertsaale standen nur die Mauern; das Säulenportal und die dahinführende Freitreppe waren noch nicht vorhanden, und der Eingang von der Universitätsseite war noch



Das königliche Opernhaus in Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.



Ao. 1741.



No. CVII.

Donnerstag den 7. Septembr.

Berlinische Nachrichten.

von

Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 7. September.



Vorgestern, gegen Mittag, erhoben sich Se. Königl. Hoheit, der Printz Heinrich, in Gesellschafft Dero Herrn Bruders, des Printzen Ferdinands Königl. Hoheit, auf die hiesige Dorotheen-Stadt, und legten allda im Namen Seiner Königlichen Majestät mit gewöhnlichen Ceremonien den Grund-Stein zu dem neu zu erbauenden Opern-Hause, warffen auch in dessen Hölung einige goldene und silberne Gedächtniß-Müntzen. Auf der kupffernen Platte, womit gemeldeter Stein bedeckt ward, stehet folgende Inscription:

Fridericus II.
Rex Borussorum
Ludis
Thaliæ & Melpomenes
Sororum
Sacra Hæc Fundamina
Ponit
Anno MDCCXLI. Die Quinta
Septembris.

Das hier in Garnison liegende Füselier-Regiment Sr. Durchl. des Printzen Ferdinands von Braunschweig-Wolffenbüttel ist beordert, nach Magdeburg zu marschiren, wohin es ehestens aufbrechen wird. Se. Königl. Maj. haben den bisher in Göttingen gestandenen Herrn Professor, Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr, mit dem Hof-Raths-Character begnadiget, und ihn an die Stelle

Spenersche Zeitung vom 7. September 1741, die Grundsteinlegung zu dem Königlichen Opernhaus betreffend.





Anno 1743. Mit Königlicher Freiheit. No. CI.

Donnerstag, den 22. Augusti.

Berlinische Nachrichten

von

Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 22. Augusti.

Se. Majestät der König haben den Durchl. Prinz [illegible] von Mecklenburg-Schwerin zum Obrist-Lieutenant bey dem Regimente Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Heinrichs, ernennet und die bisher beym Truchsessischen Regimente [illegible] Compagnie des [illegible] Chefs eines Infanterie-Regiments, Herrn Obristen, Marquis de Varenne, dem Capitain über eine Compagnie Grenadier vom dritten Bataillon des Königl. Regiments, Herrn von Finck, allergnädigst ertheilet, auch diesen letztern zugleich zum Major beym Truchsessischen Regimente erkläret. Vergangenen Montag reisete Se. Hochfürstl. Durchl. der Herr General Feld-Marschall, Erb-Prinz Leopold von Anhalt-Dessau, über Potsdamm nach Dessau zurück.

Dieser Tage sind, der Hr. Graf von Gotter und der Herr Baron von Schwertz, Directores der Opera genöthiget worden, dem Balletmeister, Herrn Poitier, welcher sich einer recht übermäßigen Botmäßigkeit über die Tänzer anmaßte, und dessen Hochmuth sich so weit verstieg, daß er gegen besagte Directores tausend Impertinentien verübte, fortzujagen. Man will hier keine umständliche Nachricht von allen Arten seiner übeln Aufführung mittheilen, indem deren Erzehlung bloß dazu dienen würde, bey dem Publico Verdruß und Eckel zu erwecken. Indessen bedauret man nichts mehr, als die Demoiselle Roland, eine sehr geschickte Tänzerinn, welche durch ihren feinen und angenehmen Character das unbescheidene Betragen ihres Compagnions einigermaßen wieder gut machte. Ohne hier genau zu untersuchen, in was vor Verbindungen die Demoiselle Roland mit dem Hr. Poitier sich etwa befinden möchte, so ist man doch bisher nicht im Stande gewesen, sie von einander zu trennen, und man kann den Besitz einer der größten Tänzerinnen von Europa nicht anders wieder erlangen, man müsse sich denn zu gleicher Zeit mit dem aberwitzigsten Thoren, und dem allergröbsten Gesellen, den Terpsicore jemahls in seiner Rolle gehabt hat, belästigen. Es ist also kein Gold ohne Zusatz, und keine Rose ohne Dornen.

Ein Artikel Friedrich des Großen in der Spenerschen Zeitung gegen den Balletmeister Poitier.



Ao. 1742.



No. CXLII.

Dienstag den 27. Novembr.

Berlinische Nachrichten
von
Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 27. Novembr.



Das hiesige Opern-Haus ist nunmehro, unter der Direction des Freyherrn von Knobelsdorff, in so weit fertig, daß den [illegible] Decembr. die erste Opera darinnen kan vorgestellet werden. Die Vollendung der äussern Decorationen aber soll künftiges Jahr geschehen. Wir hoffen, unsern Lesern, und besonders den Fremden, eine Gefälligkeit zu erzeigen, wenn wir ihnen von diesem schönen Gebäude eine zuverläßige Beschreibung mittheilen. Selbiges beträgt in der Länge [illegible] und in der Breite [illegible] Rheinl. Fuß. Es gleichet einem prächtigen Pallaste, stehet von allen Seiten frey, und hat von aussen so viel Platz um sich herum, daß 1000 Kutschen gemächlich alda halten können. Das Hängewerck ist sehr flach, und von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupffer bedeckt. Durch eine jede von den 7 Pforten können 5 Personen en front hinein gehen, und inwendig findet man alle Bequemlichkeiten. Dieser jetzt erwehnten grossen Oefnungen ohngeachtet, ist doch solche Disposition gemacht, daß kein Zug weder das Parterre, noch das Orchester, incommodiren kan. Ein gewölbter Canal, von 9 Fuß hoch, gehet quer durch das ganze Gebäude. Aus selbigem wird, vermittelst 2 Wasser-Maschinen, das Wasser bis unter das Dach in grosse Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, daß nicht allein natürliche Cascaden und Wasser-Strahle, können vorgestellet werden, sondern, daß man auch bey auskommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kan. Dieses Theater ist eins von den längsten und breitesten im

Artikel des Baumeisters Freyherrn von Knobelsdorf über den Bau des Kgl. Opernhauses zu Berlin.

in der Welt. Die Logen sind so räumlich und bequem, daß sie rechten Zimmern gleichen, und doch allenthalben eine ungehinderte Aussicht auf das Theater haben. Die Treppen hat man so groß und gemächlich verfertiget, daß man sich bis in den vierdten Rang der Logen mit Porteurs kan tragen lassen. Hinter den Logen befinden sich solche geraume Gänge, daß 7 bis 8 Personen Platz genug haben, neben einander zu gehen. Bey allen jetzt gedachten Vorzügen ist zwar der Zweifel erregt worden, ob sie auch zur Avantage der Music seyn möchten; aber man bemerckt mit nicht geringer Bewunderung, daß die Music darinnen einen vortreflichen Effect thut. Wenn nemlich der Sänger ganz hinten im Fond vom Theater stehet; so höret man ihn nicht nur in den äussersten Logen, und im Parterre, gar deutlich die allersachtesten Töne singen, sondern der Sänger höret sich auch immer selbst wieder, welches in wenigen Theatern zu finden, und doch dem Singenden zu einer grossen Erleichterung dienet. Nach beschlossener Opera kan in diesem Hause Redoute gehalten werden. Am Ende der Logen siehet man einen weitläuftigen Saal, wo die Herrschaften speisen können. Während der Zeit wird der Boden des Parterre dem Theatro gleich erhoben; das Theater selbst aber in einen Corinthischen Saal verwandelt. Die Scenen gehen hinter den Colonaden weg, und in den Nichen sind natürliche Cascaden angebracht, welche einige Najaden von weissem Marmor aus ihren Krügen formiren. Das Haus ist in 3 Säle eingetheilet: 1) der Corinthische; 2) der vom Parterre, wo an den Logen, und am Portal, die verguldeten Decorationes, so aus einem gebrochenen weißlichen Grunde, und von einem besondern Gout sind, einen sehr schönen Effect thun, und 3) der Apollonische Saal, in welchem rings herum vor die Zuschauer ein Entablement von lauter Satyren getragen wird.

Sr. Königl. Hoheit, der Prinz August Wilhelm, sind jetzo beschäftiget, die hin und wieder in Quartieren liegenden Compagnien von Dero ohnlängst erhaltenen Infanterie Regimente in hohen Augenschein zu nehmen, und Sie erhoben sich zu dem Ende verwichenen Sonnabend aus Spandau, wo das Staabs-Quartier ist, nach Oranienburg, und Strausberg. Vorgestern kam der Herr General-Major, Baron von Poladowsky, hier an, und begab sich gestern zu Sr. Majestät nach Potsdam. Des Herrn General-Lieutenants, Burggrafen und Grafen von Dohna Excellenz, welche sich nunmehro von höchstgedachter Sr. Majestät beurlaubet haben, werden morgen ihre Gesandschafts-Reise nach Wien antreten, wohin auch der am Königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen Hofe gestandene Resident, Herr Legations-Rath von Ammon, ehestens, folgen wird.

Von dem Corps des Fürsten von Lobkowitz in Böhmen, vom 11. Nov.

Den 7. dieses, mit anbrechendem Tage, zogen sich die Franzosen in der grösten Stille von Königssaal nach Praag zurück; indem sie vernahmen, daß der Fürst von Lobkowitz bereits zu Horzelez angelanget wäre. Ein Commando Hussaren, welches sogleich diesen verlassenen Ort bezog, bekam noch verschiedene Bagage, und einen Munitions-Wagen, zur Beute. Nachmittages rückten 600 Mann Infanterie, 250 Mann Cavallerie, 300 Hussaren, und 1000 Croaten, nach, und fasten zu Königssaal Posto. Den 8. kam der Fürst von Lobkowitz mit der ganzen Armee dahin, und lagerte sich zwischen der Anhöhe, und dem Beraun Flusse. Den 9. hielt er mit der gesamten Generalität grossen Krieges-Rath. Da man inzwischen an einer Brücke über die Moldau arbeitete, erfahren wir, daß der Feind sich auch von Melnick und Brandeiß nach Praag gezogen. Der Marschall von Belle-Isle sendete einen Trompeter aus Praag, mit Briefen an den Fürsten von Lobkowitz, und Abends gegen 6 Uhr wurde selbiger von Königssaal wieder nach der Stadt begleitet. Den 10. besetzten 1500 Mann von der Carlstädter Infanterie, und einige Cavalleristen, die Oerter Brandeiß und Melnick. Zugleich ergieng Befehl, daß die schwere Bagage ausbrechen, und bis nach Schwarz-Kostelitz vorausgehen solte.

Passau, vom 12. Nov.

Die in Hilckersberg zu Krieges-Gefangenen gemachte Bayerische Besatzung, welche aus 64 Mann, 2 Lieutenants, und 2 Fähnrichs, bestehet, ist anhero gebracht worden. Der Herr Baron von Trenck hat das Schloß Winzer besetzt, und die Königl. Armee hat den 9. dieses bey Metten zu stehen kommen sollen. Vorgestern befand sich der Graf von Seckendorf noch zu Braunau, und suchte seine Artillerie zu retten. Unsere Truppen haben nunmehro die Donau, bis an den Einfluß der Iser, offen.

Strau-

Ao. 1742.



No. CXLVII.

Sonnabend den 8. Decembr.

Berlinische Nachrichten
von
Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin vom 8. Decembr.



Vor einigen Tagen langeten [illegible] und Mörsel nebst der dazu gehörigen [illegible], aus Wesel zu Wasser allhier an. [illegible] war bey Hofe Redoute, und hernach ward an verschiedenen Tafeln gespeiset. Gestern ist die ganz neu verfertigte Opera, Cleopatra und Cäsar betitelt, auf dem Theatro des neuen Opern-Hauses, in höchster Gegenwart Sr. Maj. des Königs, und beyder Königinnen Maj. Maj. ingleichen des gesamten hier befindlichen Königlichen Hauses, zum erstenmahl aufgeführet worden. Heute wird bey Sr. Excellenz, dem General Lieutenant und Commandanten hiesiger Residenz-Städte, Herrn von Sydow, Assemblee, und Ball en Masque, gehalten werden.

Extract eines Schreibens von einem Religiosen aus Prag, vom 2[illegible] Nov.

Der Marschall von Maillebois hat uns zwar wieder etwas Luft gemacht, jedoch allem Ansehen nach nur so lange, als etwa ein in der Ohnmacht liegender einmahl Othem holet. Denn in kurzem dürften wir bald wieder auf das engste eingeschlossen seyn. Der Marschall von Broglio hat nun Abschied von uns genommen, aber nicht unsere Drangsaal. In allen Creysen sind starcke Contributionen eingetrieben worden, und dennoch sollen itzo wieder [illegible] Gulden an den Marschall von Belle-Isle erleget werden. Wer weiß wie es uns noch beym Abzuge gehen wird. Vermuthlich wird die Stadt mit einem neuen Bombardement verschonet bleiben, nachdem die Königl. Ungarische Armee vor

Auf-

Bericht in der Spenerschen Zeitung über die Eröffnungs-Vorstellung am 7. December 1742 im Kgl. Opernhaus zu Berlin.



so voll Schutt und Baugerät, daß das Publikum bei der ersten Vorstellung die beiden Seiteneingänge benutzen mußte. Auch im Innern fehlte es noch an mancherlei Bequemlichkeiten und Verzierungen, die erst während des Sommers 1743 angebracht werden konnten, z. B. war die Malerei an der Decke des Zuschauerraums noch nicht vollendet und wurde durch eine zeltartige Verhüllung dem Auge entzogen. Die Beleuchtung bestand in drei Kronleuchtern über dem Proszenium, vier anderen an der Decke des Zuschauerraums, und an den Brüstungen der drei Ränge waren Wandleuchter, mit je vier Wachslichtern, von sechs zu sechs Fuß angebracht. Der Platz des Königs war dicht hinter dem Orchester, in der Mitte der ersten Reihe der Sperrsitze; das ganze Parkett und Parterre war für den Hof, die Generalität und Stabsoffiziere bestimmt. In den beiden zweiten Proszeniumslogen, den sogenannten „Ochsenaugen", waren Trompeterchöre aufgestellt, welche bei dem Eingange des Königs eine schmetternde Fanfare bliesen. Zu Seiten der Bühne, vor den vergitterten Parterrelogen des Proszeniums, standen zwei Grenadiere in streng militärischer Haltung, die jedesmal im Zwischenakt abgelöst wurden und nach damaliger Sitte der ganzen Vorstellung zusahen.



[illegible] als Semiramis.

Der Eintritt in die Oper war unentgeltlich; das Hofmarschallamt teilte die Billets dazu aus. Für die Behörden und Korporationen war eine bestimmte Zahl festgesetzt, und nur die übrigbleibenden wurden an das Publikum der höheren Stände verteilt. Auf besonderen Königlichen Befehl

mußte ein Hoffourier sich am Tage der Aufführung in allen Gasthöfen nach der Zahl der gerade in Berlin anwesenden Fremden erkundigen und diesen Billets überbringen. Strenge Strafe war auf den Verkauf von Eintrittskarten festgesetzt.

Die Einrichtung des Opernhauses kostete übrigens bis zur Einweihung bereits 150000 Taler. Die Beleuchtung mit Wachslichtern an einem einzigen Festabend belief sich auf 3000 Taler; die Kleidungen für das Spiel- und Tanzpersonal wurden auf 60000 Taler geschätzt. Die ersten Operndichter, welche der König von auswärts berief, waren Bottarelli und Tagliazuchi. Die meisten Opern aber komponierte der Königliche Kapellmeister Karl Heinrich Graun, der, wie erwähnt, gleich nach Friedrichs Thronbesteigung nach Italien geschickt worden war, um bei den Opern zu Rom, Venedig, Neapel, Turin und Mailand Studien zur Einrichtung des Berliner Opernhauses zu machen.

Während der beiden ersten schlesischen Kriege fielen die Vorstellungen im Opernhause nicht aus, der Besuch der Vorstellungen vermehrte sich regelmäßig. Berlin zählte um 1748 bereits 92000 Einwohner.

Einen eigenartigen „Theaterskandal" erlebte das Opernhaus am 23. Januar 1749. Er hat für die Erkenntnis jener Zeit Interesse. Während ie berühmte Barbarini auftrat, der Liebling des Berliner Publikums, die sich bekanntlich auch der besonderen Gunst des Königs erfreute — bezog sie doch die für jene Tage unerhört hohe Gage von 12000 Talern — kam es im Theater zu einer seltsamen Szene. In einer Proszeniumsloge hatte der junge Legationsrat von Cocceji, ein Sohn des Königlichen Kanzlers, ein glühender Verehrer der Barbarini, Platz genommen. Er beobachtete jede Bewegung der schönen Tänzerin, der er in leidenschaftlicher Liebe zugetan war, mit bewunderndem Entzücken. Plötzlich bemerkte der Eifersüchtige in seiner nächsten Nähe einen jungen Mann, der gleich ihm kein Auge von der Italienerin abwandte. Kurz entschlossen ergriff der Legationsrat, ein Riese von Gestalt, den schmächtigen Jüngling und warf ihn über die Bogenbrüstung hinweg auf die Bühne, gerade vor die Füße der Barbarini. Die Tat gab Anlaß zu einem allgemeinen Skandal. Glücklicherweise hatte jedoch der Held des unfreiwilligen Fußfalles keine erheblicheren Verletzungen

erklären. Er erhob sich und verneigte sich vor dem im Theater anwesenden König mit den Worten: „Majestät, es ist nicht meine Schuld, daß ich hier bin, der Legationsrat von Cocceji hat mich hergeschleudert, ehe ich mirs versah.“ Lautes Gelächter folgte dieser Aufklärung. Der Kanzler Cocceji begab sich am nächsten Tage zu Friedrich, um sich für seinen Sohn ins Mittel zu legen. Lachend erklärte der König: „Der Eifersüchtige müßte auf eine Festung gebracht und da kuriert werden.“ Der Legationsrat von Cocceji wurde dann auch nach der Festung Glogau gesandt, aber nicht als Gefangener, sondern als Justizrat. Gegen Ende des Jahres kehrte er nach Berlin zurück und feierte seine Vermählung — mit der Barbarini.



Friedrich der Große nahm dauernd das größte Interesse an allen Opernaufführungen. Er selbst bestimmte das Repertoire. Seinen Platz hatte er hinter dem Orchester im Parkett. Die Parkett- und Parterrelogen, wie auch die Logen des zweiten und dritten Ranges, waren für die Minister, die Gesandten und den Hofadel bestimmt. Ein Eintrittsgeld wurde für die Oper nicht erhoben, die bis zum siebenjährigen Kriege eine glänzende Höhe erreichte. Graun schuf unter Mitwirkung neue Kompositionen für dieselbe, der König verfaßte französische Texte zu Graun-Opern. Die Sängerin Astrua, die Sänger Romani, Porporino und Carestini, sowie die Tänzerin Barbarini waren Zierden der Opernbühne.

Der erste Königliche „Direkteur des Spectacles“ war Baron Swerts. Nach ihm führte Baron von Pöllnitz eine Zeitlang die Intendanz der Oper.

Seit 1748 befand sich auch in Potsdam ein Intermezzotheater oder „die italienische Operette“, die gleichfalls auf Königliche Kosten unterhalten wurde. Die Sänger und Sängerinnen wohnten zwar sämtlich in Potsdam, mußten aber während der Karnevalszeit nach Berlin kommen, wo sie besonders Mittwochs auf dem Schloßtheater, im sogenannten „Kurfürstensaale“, spielten. Im Sommer wurde auch im Charlottenburger Schlosse gespielt, so im Jahre 1755 bei der Vermählung des Prinzen Ferdinand, des Königs Bruder.



Mad. Elisabeth Schmehling - Mara,
che cantò in Venezia l'Anno 1790
Nel Nob.mo Teatro di S. Samuele.

Der siebenjährige Krieg verscheuchte eine Zeitlang die Musen. Erst nach dem Frieden nahm das Opernhaus seine regelmäßigen Vorstellungen wieder auf. Aber Friedrichs des Großen Kunsteifer war geschwunden.

Mit dem Eintritt der Sängerin Gertrud Schmehling-Mara in das Opernhaus und der Berufung des erst 23jährigen Johann Friedrich Reichardt (1775) als Königlich preußischer Kapellmeister entstand eine Nachblüte der Kunst. Reichardt erhielt ein Gehalt von 1200 Talern, aber sein Wirken war für ihn kein erfreuliches. Die italienische Oper stand völlig im Vordergrunde; von einer deutschen Musik wollte man nichts wissen, Reichardts reformatorische Ideen wurden von Sängern und Musikern nicht anerkannt. Über die damaligen Theaterverhältnisse, also zu der Zeit, wo dem großen König das Interesse an seiner Oper schwand, berichtet Reichardt:







Extra-Concert
für Mademoiselle Schmeling,
bey Ihrem Abschiede.

Sonntags, den 24sten März 1771.

(In den drey Schwanen.)

Part. I.

SINFONIA *del Sgr* Vanhall.

ARIA *del Sgr.* Schwanenberg (*Sgra* Schmeling.)

Contro il deſtin che freme,
Di ſue procelle armato,
Combatteremo inſieme,
Amato genitor.

Fuggir le tue ritorte,
Che giova alla mia fede?
Se non l'avesſi al piede,
Le ſentirei nel cor.

CONCERTO per il Violino (*Sgr.* Berger.)

ARIA *del Sgr.* Traetta (*Sgra* Schmeling.)

Lo ſeguitai felice,
Quand' era il ciel ſereno:
Alle tempeſte in ſeno,
Voglio ſeguirlo ancor.

Come dell' oro il fuoco
Scopre le maſſe impure,
Scoprono le ſventure
De' falſi amici il cor.

Part. II.

ARIA *del Sgr.* Sarti (*Sgra* Schmeling.)

Deciſa è la mia ſorte,
Tutto cangiò d'aſpetto:
Più non mi trovo in petto,
Nè ſpeme nè timor.

La vita, ancor la morte,
Il trono, o le ritorte,
Indiferente oggetto
Diverrà al mio cor.

SIN-

Programm zu einem Konzerte von Elisabeth Schmeling, spätere Mara.

SINFONIA *del Sgr.* Hofmann.

ARIA *del Sgr.* Piccini (*Sgra* Schmeling.)

Ah! non basta ogn' altro affanno
A trafigger l'alma mia;
Che ora vien la gelosia,
Il mio petto a lacerar.

E se un duol così tiranno
Non mi lascio almen per poco:
Fra il veleno, il gelo, il foco,
Mi vedranno delirar.

PARTITA *del Sgr.* Hiller.

Da dieses Concert für Mademoiselle Schmeling bestimmt und als eine Erkenntlichkeit wegen Ihrer Verdienste um die Musik anzusehen ist, mit welchen Sie das Publicum während Ihres fünfjährigen Aufenthaltes bey dem hiesigen Concerte zum allgemeinen Vergnügen unterhalten hat, so wird der Einlaß für jede Person mit sechzehen Groschen bezahlt. In dieser Absicht, werden auch die Damen, welche dieses Concert mit Ihrer Gegenwart beehren und dadurch zu dessen Ansehen etwas beytragen wollen, sich für diesesmal gütigst gefallen lassen, den Einlaß gleich denen Mannspersonen zu entrichten; welches man um so viel mehr hoffet, weil viele Damen selbst diese Einrichtung gewünscht haben.

Die Billets zum Einlaß sind bey Mademoiselle Schmeling am Markte in Kochs Hofe vier Treppen hoch, wie auch bey dem Eingange des Concertsaales zu bekommen.



Potsdam d. 27ten Aug 79

[illegible]

Ihre
ergebene Dienerin

Mara née Schmeling

Autogramm von Elisabeth Mara geb. Schmeling.



König Friedrich war, wie bekannt, sehr sparsam. Für jede neue Oper waren bewilligt 4000 Taler für die Dekorationen, 2500 Taler für die Garderobe, 1200 Taler für das Ballett und 500 Taler für die Beleuchtung. Da Friedrich sich von allen seinen Beamten und Arbeitern betrogen glaubte, so hatte er im Jahre 1777 einen eigenen Kontrolleur, einen gewissen Sekretär Stiegel, für die Opernverwaltung angestellt, der jede Ausgabe, die von dem Intendanten gemacht wurde, mißtrauisch überwachte und deshalb mit diesem immer im Streite lag. Im Juli des Jahres 1776 war der Besuch des Großfürsten Paul Petrowitsch in Berlin angesagt. Reichardt hatte auf Befehl des Königs einen Prolog und eine Arie aus einer Graunschen Oper für die Stimme der Mara neu zu komponieren. Dem König gefiel die Arie sehr, und er schickte sie der Sängerin zum Einstudieren zu. Diese, gegen den jungen Kapellmeister aufgehetzt, sandte sie mit dem Bemerken an Se. Majestät zurück, daß sie solche Musik nicht singen könne. Hierauf erging eine energische Kabinetsordre, worin es hieß, daß die Sängerin bezahlt würde, um zu singen und nicht, um zu schreiben, und der Befehl, den Mann der Sängerin, einen berühmten Cellisten, festzunehmen und nach Spandau zu schicken. Der Baron Arnim wagte es, dem Könige schüchterne Vorstellungen zu machen, worauf derselbe folgende Kabinetsordre erhielt:

Vester besonders lieber Getreuer!

Ich werde aus Eurer Vorstellung vom 4. d. M. gewahr, daß Ihr sehr sanftmütig und ein großer Freund seid von der Mara und ihrem Mann, weil Ihr Euch derselben so sehr annehmet und vor sie das Wort führet. Ich muß Euch aber nur sagen, daß Eure Sanftmut hier sehr schlecht angebracht ist und daß Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnet zu raisonieren. Denn das leide Ich durchaus nicht und müßt Ihr Euch dergleichen nicht in Sinn kommen lassen. Die Mara soll die Arien singen, wie Ich es verlange und nicht widerspenstig werden, wo sie nicht will, daß es ihr ebenso wie ihrem Mann ergehen soll, und er soll sitzen bis auf weitere Ordre, darnach kann sie sich nur richten. Ihr hingegen müßt Euch nicht einbilden, daß Ihr mein geheimer Rat seid. Dazu habe Ich Euch nicht angenommen.

sondern Ihr habt Euch besser zu befleißigen, Meinen Ordres Parition zu leisten, wenn Ihr wollet, daß Ich ferner sei Euer gnädiger König.

Potsdam, den 5. Juli 1776.



MADAM MARA as

Die Sängerin meldete sich am Tage der Opernvorstellung nun krank, doch hiermit kam sie bei Friedrich nicht durch. Sie mußte dennoch auftreten. Anfangs sang sie matt, endlich aber siegte die Künstlerin über das Weib, und sie sang vor dem fremden Fürsten zum Entzücken. Die Intriguen der Sängerin und ihres Mannes hörten jedoch nicht auf. Der König ließ den Mann der Mara, der sich immer hineinmischte, jede Nacht in der Wache auf der Pritsche schlafen, wo sich die Soldaten die rohesten Späße mit ihm erlauben durften. Der König sah sich nach Ersatz für die Mara um, doch die Festung Spandau war in der ganzen Welt berühmt und hielt viele wirkliche Künstlerinnen ab, in Berlin ihr Glück zu versuchen.

Vergebens hoffte Reichardt vom Könige einen Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten. Die Mara flüchtete mit ihrem Manne aus Berlin.

Autogramm von J. F. Reichardt.





J. F. Reichardt.

Die Versuche, Ersatz für sie zu erhalten, schlugen fehl, wodurch der König alle Lust an seiner Oper verlor, sie fast gar nicht mehr besuchte und sich mit dem Gedanken trug, das Opernhaus zu verpachten. Die Oper kam seit dem Jahre 1781 unter diesen Umständen immer mehr herab. Das Haus blieb leer, und man war zuletzt genötigt, einige Kompagnien Soldaten zu den Vorstellungen zu kommandieren, die dann mit ihren Weibern den größeren Teil des Parterres füllten und einen solchen Geruch nach Tabak und Zwiebeln im ganzen Hause verbreiteten, daß der Aufenthalt darin nachgerade unmöglich wurde.



[illegible]

Da starb im Jahre 1786 der große König Friedrich. Sein Nachfolger, König Friedrich Wilhelm II. (1786–1797), begründete „das deutsche Nationaltheater“, welches in das von Friedrich II. im 1776 begonnenen französischen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt übersiedelte. Friedrich Wilhelm II. hatte

eine hervorragende Begabung und Neigung für Musik. Von dem ausgezeichneten Violoncellisten Duport gebildet, war er selbst ein guter Violoncello-Spieler und spielte nicht nur als Solist, sondern in den Proben sogar im Orchester mit. Schon als Kronprinz hatte er eine vollständig besetzte, vortreffliche Kapelle, die unter Duports Leitung regelmäßig Konzerte vor ihm aufführte, wobei sich auch fremde Virtuosen hören ließen.

Semiramis
ein Schauspiel
in Musik gesetzt
von
Friedrich Heinrich Himmel
Capellmeister Sr. Majestät des Königs von Preußen,
und aufgeführt
auf
dem großen Königl. Theater
im Februar 1797.

Mit Königlichem allergnädigsten Privilegio.

Berlin,
bey Haude und Spener,
Buchhändlern auf der Schloßfreyheit neben der Werderschen Mühle.

Titelblatt.

Friedrich Wilhelm II. baute auch in Charlottenburg und Potsdam eigene Königliche Theater. Iffland wurde jetzt Generaldirektor in Berlin, und wenn die italienische Hofoper unter Leitung des Barons von Reck zunächst auch noch streng vom „Nationaltheater" getrennt blieb, so war es doch nicht möglich, zu verhindern, daß in diesem Nationaltheater auch das „Singspiel" allmählich größeren Umfang gewann und sich schließlich zu einer deutschen Oper entwickelte. Das war das Verdienst J. F. Reichardts, der mit seiner Oper „Andromeda" sich als würdiger Schüler Glucks erwies. Vorüber waren jetzt für Berlin die Zeiten Grauns und Hasses, Reichardts Ruf war festgestellt, Friedrich Wilhelm II. gewährte Reichardt eine Erhöhung seines Gehaltes auf 2800 Taler. Die Ausstattung der Oper hatte 14492 Taler gekostet, sie wurde bis zum 28. Januar 1787 6 mal mit wachsendem Erfolge wiederholt. Das Opernhaus war nach Kräften renoviert worden. Im Jahre 1790 schuf Reichardt sein bedeutendstes Werk „Brennus",





Heute Sonntags, den 28. Februar 1796.

wird

durch die besondere Gnade Sr. Majestät des Königs

die Wittwe des verstorbenen Kapellmeisters Mozart

auf dem Königlichen Opern-Theater,

unterstützt von den Königlichen Sängern und Sängerinnen, und der Königlichen Kapelle, die Ehre haben aufzuführen,

das letzte Werk ihres verstorbenen Mannes:

LA CLEMENZA DI TITO.

Erster Theil.

Ouverture aus der Zauberflöte.
Arie, gesungen von Madame Righini, komponirt von Mozart.
Fagott-Conzert, gesetzt und geblasen von Herrn Ritter.
Arie, gesungen von Demoiselle Schmalz, komponirt von Mozart.

Zweyter Theil.

Der Auszug der wesentlichsten Stücke, aus der Oper:
La Clemenza di Tito, von Mozart; worinn Madame Schick, Madame Righini, Demoiselle Schmalz, Herr Fischer, Herr Hurka, und Madame Mozart singen werden.

Die Texte zur Musik werden beym Eingange für 4 Groschen ausgegeben.

Preise der Plätze.

Die Person zahlet im Ersten Range	1	Rthlr.	8 Gr.
Im zweyten Range	1	Rthlr.	=
In den Parterr-Logen	=	=	16 Gr.
Im dritten Range	=	=	16 Gr.
Parterre	=	=	12 Gr.

Billets auf ganze Logen im Ersten Range, sind bey der Wittwe Mozart, in der Neuen Friedrichsstraße, in Schielens Hause, neben der Garnison-Kirche, die übrigen Logen und einzelnen Plätze, von Morgens um 9, bis Mittags um 1 Uhr bey dem Kastellan des Opernhauses, zu haben.

Der Anfang ist um halb Sechs Uhr.

Theaterzettel des Kgl. Opernhauses zu Berlin über eine Benefiz-Vorstellung für die Wittwe Mozarts.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

leider aber erhielt er in dem neuen Kapellmeister Felix Alessandri einen Nebenbuhler seiner auf die deutsche Musik gerichteten Bestrebungen, bis der Kapellmeister [illegible] schließlich die Herrschaft der Italiener brach und im Nationaltheater sogar die Werke von Mozart und Gluck aufführte.*)



[illegible]

*) [illegible]

[illegible]



So welkte die italienische Oper im Opernhause nunmehr dahin. Es wurde von Friedrich Wilhelm II. bestimmt, daß sie fortan nur in der Karnevalszeit vor geladenem Publikum noch einige Vorstellungen gab.*)

Unter der Regierung König Friedrich Wilhelms III. und zwar mit dem Einmarsch der Franzosen in Berlin im Jahre 1806, verschwand die „italienische Oper" völlig; das Opernhaus wurde ein Magazin. Das Nationaltheater am Gensdarmenmarkte aber gab seine Vorstellungen weiter.

*) Der 4. April ist für die Berliner Theaterbesucher ein bedeutendes Datum, denn an diesem wurde 1789 das Eintrittsgeld für das Berliner Opernhaus eingeführt. Bis dahin war der Eintritt in jenes Kunstinstitut für jedermann frei. Die Besucher waren sozusagen Gäste des Königs. Diese Liberalität wurde aber vielfach mißbraucht, namentlich von unternehmungslustigen Leuten, die sich eine Anzahl der gratis ausgegebenen Billets zu verschaffen wußten und damit einen flotten Handel trieben. Dies Geschäft ging natürlich sehr gut, da die Billets nur in einer beschränkten Zahl ausgegeben werden konnten und das Publikum froh war, wenn es sich den Eintritt für Geld und gute Worte verschaffen konnte. Es ergingen gegen den Billethandel strenge Verbote. So heißt es in einer Polizeiverordnung: „Da nach der von Sr. Majestät Allerhöchst verordneten Verteilung der Logen und des Parterre im Opernhause für alle Stände nach Möglichkeit und soweit es der Raum gestattet, gesorgt und die wenigen für einige Logen und das Parterre zu erteilenden Billets, so wird solches und daß die ernstlichsten Maßregeln getroffen, daß keine Plätze verkauft werden können, hiermit zu jedermanns Wissenschaft bekannt gemacht. Da auch durch das Übersteigen von einer Loge zur anderen oder von den unteren Logen in das Parterre die beabsichtigte Ordnung gänzlich vereitelt werden würde, so wird jedermann ernstlich ermahnt und gewarnt, sich dessen zu enthalten, widrigenfalls aber die unausbleiblich unangenehmen Folgen sich selbst zuzuschreiben." Besonders arg trat das Unwesen nach dem Umbau des Opernhauses im Jahre 1788 hervor, als nach fast zweijähriger Unterbrechung wieder die erste Oper aufgeführt wurde, und zwar die Oper „Andromeda von Filistri" von Reichardt, für welche der König die für jene Zeit gewaltige Summe von 14000 Talern verwendete. Der König



Wohlgebohrner, besonders lieber Getreuer. Da der nach Eurem Berichte vom 14ten Juny verstorbene Figurant Dietrich ein würklich brauchbares Mitglied des Ballets gewesen ist, dessen Stelle Ihr durch den Tänzer Joseph Gasparini besetzen wollet; So will auch Ich einer anderweiten Disposition über die vakant gewordenen 150. Thaler Gehalt nicht entgegen seyn, habe vielmehr gern an den General und Minister Graf von der Schulenburg dato verfügt, daß diese 150. Thlr. vom 1ten July d. J. an, mit 75. Thlrn an den Joseph Gasparini und mit 75. Thlrn. an die Tänzerin Philippine Lindtschek aus der Hofstaats-Kasse bezahlet werden sollen. Ueber den, in dem gedachten Bericht vom 14ten Juny enthaltenen Antrag, die 400. Thlr durch den Tod des Sängers Lirvanti vakant gewordene Pension, als Zulage für den Konzertmeister Haacke und Violinspieler Rinn und als Gehalt für den Musikus Brunet zu bewilligen, muß Ich dagegen auf Meine so häufige frühere Erinnerungen Mich beziehen, daß dergleichen Pensionen der Kasse als Ersparung anheim fallen sollen und beharre Ich in dem gegenwärtigen Fall um so mehr auf Meiner ursprünglichen Entschließung, als Ich von derselben bey mehreren Vakanzien nur zuerst abgegangen bin und Euren Zulage-Anträgen aus dergleichen vakanten Pensionen Gehör gegeben habe. Ueberdies ist dem Konzertmeister Haacke auf besondere Vorstellung bereits beschieden, daß seine Verbesserung wenigstens bis zu dem neuen Etats Jahre noch ausgesetzt bleiben muß. Ich bin Euer gnädiger König

Charlottenburg
den 17ten Juny 1800.

Friedrich Wilhelm

An den Kammerherrn und Directeur des Spectacles,
Freyherrn von der Reck.

Eigenhändig unterschriebener Erlaß König Friedrich Wilhelms III. an den Freiherrn von der Reck.

Ernst Frensdorff, Berlin.

Königliche Schauspiele.

Mittwoch, den 3 August 1814.

Im Königlichen Opernhause:

Zur Feier des Allerhöchsten Geburtsfestes

Seiner Majestät des Königs

Friedrich Wilhelm des Dritten

von Preußen,

zum Erstenmale:

Asträas Wiederkehr.

Personen:

Hierauf zum Erstenmale:

Die glückliche Rückkehr.

Die Eröffnung des Opernhauses und der beyden Kassen geschiehet um halb 6 Uhr.

Anfang der Vorstellung 7 Uhr; Ende nach 9 Uhr.



Spontini.

Nach dem Tilsiter Frieden hatte Berlin dann nur noch ein deutsches „Königliches Schauspielhaus" (das ehemalige Nationaltheater) und ein deutsches „Königliches Opernhaus".

Zu Ifflands Zeiten war auch das Opernhaus nach seiner Wiedereröffnung deutschen Vorstellungen eingeräumt worden.

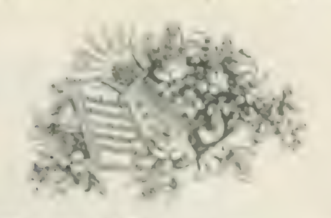


Pauline von Schätzel.

Am 22. September 1814 starb Iffland, welcher zuletzt lediglich den Titel eines Direktors der Königlichen Schauspiele hatte. Im Jahre 1815 erfolgte die Ernennung des

---

saß unmittelbar hinter dem Orchester, neben ihm die Prinzen und hinter ihm die Generalität. Alles war durch den erneuten Glanz des Zuschauerraumes, die glänzende Beleuchtung, die Anwesenheit des Hofes aufs höchste gespannt. Der Erfolg der Oper war überaus groß. Der König war aber, als er hörte, daß der Billethandel mehr als je blühte, sehr aufgebracht und empfahl die strengsten Maßregeln gegen die Händler. Doch auch diese konnten dem Treiben kein Ende machen, bis man sich endlich entschloß, dem Publikum das Opernhaus für Geld zu öffnen. Es geschah dies zum ersten Mal am 4. April 1789 bei einer Aufführung des Oratoriums „Hiob" von Dittersdorf. Die Preise wurden folgendermaßen angesetzt: erster Rang zwei Taler, zweiter Rang ein Taler, alle übrigen Plätze [illegible] Taler. Ganze Logen für 20 Personen kosteten 32 Taler. Seit jener Zeit ist der entgeltliche Eintritt in das Opernhaus beibehalten worden.



General Intendantur der Kapelle
Sr. Majestät des Königs von Preussen

Berlin den 6 décembre 183[illegible]

Der Ritter **Spontini**, Erster Kapellmeister und General-Intendant der Kapelle
Sr. Majestät des Königs von Preussen

An Herrn Monsieur

[illegible]

Spontini

[illegible]



Herrn

G. MEYERBEER

dem

geliebten und verehrten Meister

von

den Mitgliedern der Königlichen Oper

am Tage

der ersten Aufführung der Hugenotten.

Berlin den 20. Mai 1842.



Dir hat Italien volle Blüthenkränze
Einst auf das jugendliche Haupt gedrückt,
Als Du in Deinem früherwachten Lenze
Mit Melodien jedes Herz entzückt.

Das schweigende Venedig hallte wieder
Vom Jubelruf bei Deiner Töne Sieg,
Und bei dem süssen Schalle Deiner Lieder
Das lärmende Neapel staunend schwieg.

Dann hast Du, gleich Arion, Dich den Wogen
Mit heitrem Sinn vertraut, mit frohem Muth,
Zu Frankreichs blühenden Gestaden zogen
Delphine Dich durch die crystallne Fluth.

Den Gast empfing mit zögerndem Verlangen
Das strenge, weltversammelnde Paris:
„So lang Ihr nicht den Preis von uns empfangen,
„So lang bleibt Euer Ruhm noch ungewiss."

Und welche Siege hast Du dort errungen!
Welch' ein Triumph ward Dir dort zuerkannt!
Die Stolzen fühlten sich von Dir bezwungen,
Die Strengen inniger an Dich gebannt.

Nun flog Dein Ruhm so weit die Sterne glänzen,
So weit der Bildung Odem webt und weht;
Die Sonne, wie in jenes Kaisers Grenzen,
In Deines Reichs Bezirk nie untergeht.

Am Ganges lauschen holde Bajaderen
Auf Deiner Melodien Wunderklang,
Am Niagara tönt in vollen Chören
Dein wellenüberbrausender Gesang.

Doch nicht hinaus zu weitentlegnen Fernen
Sehnst Du Dich fort, Du liebst Dein Vaterland,
Du bliebst getreu den heimathlichen Sternen,
Mit deutschem Herzen treu uns zugewandt.

Und schöner als des Ruhmes goldne Kronen,
Und dauernder als Marmor und als Erz,
Schmückt stille Tugend, würdig Dich zu lohnen,
Mit reinster Freude Dein bescheidnes Herz.

Begeistrung weckst Du in dem Reich der Geister,
Im Reich der Töne übst Du Wundermacht,
Auf! windet Kränze! Dem geliebten Meister
Sei uns're Huld'gung festlich dargebracht!

Kammerherrn Grafen Brühl ausdrücklich zum Leiter beider Königlichen Hofbühnen.

Die deutsche Oper hatte mittlerweile große Fortschritte gemacht; das Königliche Opernhaus konnte bereits die Werke aller damals bekannten Komponisten aufführen. Auf dem Spielplan erschienen aber nicht nur Mozart und Gluck, sondern auch Méhul, Cherubini, Boieldieu, Rossini u. s. w. Mit Vorliebe wurde nach den glücklich beendeten Freiheitskriegen die große Oper unter Aufbietung eines größeren Luxus an Dekorationen, Maschinen und Kostümen gepflegt. Im Juli 1820 begann Spontini, dessen Bekanntschaft König Friedrich Wilhelm III. in Paris gemacht hatte und dessen Ernennung zum Königlichen Preußischen Generalmusikdirektor erfolgt war, seine Tätigkeit am Königlichen Opernhause mit der Aufführung des „Cortez“.



Ehrengeschenk für Spontini.

Spontini fand eine vorzügliche Kapelle und ein treffliches Sängerpersonal vor; die Erwartungen, welche man auf Spontini gesetzt hatte, erfüllten sich aber nicht. Fortwährende Reibereien mit dem Intendanten Grafen Brühl (1815—28) und dessen Nachfolger, dem Grafen von Redern

(1831—42), führten unerquickliche Zustände herbei, und durch die Förderung luxuriöser Pracht und Richtung der Sinne auf das Äußere wurden die Finanzmittel arg zerrüttet.

Graf von Redern war Zeitgenosse von Auber, Rossini, Bellini, Donizetti, Herold, Adam, Halévy, Marschner und Lortzing. Von der „Stummen von Portici" an (Norma, Hugenotten, Robert der Teufel, Templer und Jüdin, Vampyr, Hans Heiling u. s. w.) bis zum Czar und Zimmermann sind die bedeutendsten Werke, die noch heute als Repertoiropern gelten, unter ihm in Szene gegangen.



Himmel.

Im Jahre 1840 starb Friedrich Wilhelm III. Sein Nachfolger war König Friedrich Wilhelm IV. Nach einundzwanzigjähriger Herrschaft (1841) mußte nun Spontini das Szepter niederlegen, nicht zum Nachteile der Berliner Oper, wenn auch Spontini neben heftigen Feinden leidenschaftliche Anhänger hatte. Was bei Spontini noch jetzt unser Wohlgefallen erregt, sind namentlich seine einfach melodischen Motive, besonders in seinen Duetts, wie auch der große Stil in seinen Chören und Märschen. Ein feindlicher Gegensatz bestand übrigens nicht nur zwischen Spontini und den Intendanten von Brühl und von Redern, sondern auch zwischen ihm und Karl Maria von Weber; der letztere wurde besonders durch die Parteikämpfe im Publikum und der Presse gefördert. Trotz alledem ist Spontinis Name mit einer glänzenden Epoche verknüpft; er hatte durch seinen großen Stil der tragischen Oper eine neue Epoche geöffnet.

Generalmusikdirektor wurde nunmehr Giacomo Meyerbeer, welcher freilich nur bei festlichen Gelegenheiten sein Amt ausübte. Als wirkliche

Berlin 10 Februar 1851

G. Meyerbeer
Generalmusikdirector
und Hofkapellmeister



Kapellmeister wirkten neben ihm Wilhelm Taubert (1845—69), Nicolai (1848—49), Heinrich Dorn (1849—1869).

Intendant der Königlichen Hofbühnen war von 1842—1851 Theodor von Küstner. Seine anfängliche Sorge, daß die Unabhängigkeit seiner Stellung durch den Generalmusikdirektor, wie dies bei dem Grafen Brühl durch Spontini der Fall war, gefährdet werden könnte, war bald geschwunden.

Das Königliche Opernhaus zu Berlin, welches am 7. Dezember 1742 mit der Graun'schen italienischen Oper eröffnet worden war, feierte am 7. Dezember 1842 den Gedenktag seines hundertjährigen Bestehens. Zur Feier dieses Tages wurde ein von dem Königl. Rellstab gedichtetes Festspiel aufgeführt, zu welchem der Musikdirektor W. Taubert die Musik komponiert hatte. Die Szene desselben stellte einen Eichenhain dar; vom Zuschauer links auf der Bühne ein Tempel mit der Büste Friedrichs des Großen (des Erbauers des Opernhauses) auf einer Felsenplatte. Die Tonkunst, eine Urne im Arm, sich auf den Stufen, die zu dem Tempel hinaufführten, in der Nähe



Dorn.



Taubert.

des Geistes des Großen Friedrich und begrüßte denselben mit einem Liede. Die Dichtkunst gesellte sich zu ihr, einen Lorbeerkranz in der Hand, und die Tonkunst erklärte ihr den Sinn und die Bedeutung der Feier. Freudig stimmte die Poesie ein in den Preis des Gründers des herrlichen Kunsttempels, und indem beide Musen die Stufen hinanschritten, um die Büste des Königs zu bekränzen, trat ihnen die Baukunst



Königl. Opernhaus.
(Nach Menzel.)

entgegen, vor allen einen Anteil an dem Feste fordernd. Es entstand ein Wettstreit darüber, wer eigentlich zu der Feier am meisten berechtigt sei; am Ende vereinigten sich jedoch alle drei Künste dahin, dieselbe gemeinschaftlich zu begehen. Da erschien die Geschichte (Madame Crelinger) auf einer Anhöhe auf der andern Seite der Bühne, und tat den Ausspruch, daß ihre Mitwirkung bei dem Feste durchaus unerläßlich sei. Im Hintergrunde sah man Sanssouci und einige andere Bauten des Königs angedeutet. Die Geschichte schloß ihre gerechte Lobrede mit folgenden Versen:

„So ehrt die Nachwelt seinen Heldennamen!
Weit strahlet seiner Glorie goldner Schein;
Stolz sind die Enkel auf den großen Ahnen,
Sie bilden ihn in Erz und Marmorstein.“

Am 18. August 1843 brannte das von Friedrich dem Großen erbaute Opernhaus nieder. Fanny Cerrito gastierte gerade, der Intendant aber war in Breslau. Trotz dieses großen Unglückes disponierte von Küstner

Königliche Schauspiele.

Anzeige. Sonnabend, den 19. August. Im Schauspielhause: Das Käthchen von Heilbronn, großes Ritterschauspiel in 5 Abtheilungen, nebst einem Vorspiele in 1 Aufzug, von H. v. Kleist, für die Bühne bearbeitet von F. v. Holbein.

In Potsdam: Der arme Poet, Schauspiel in 1 Aufzug, von Kotzebue. Hierauf: Das Liebes-Protokoll, Lustspiel in 3 Akten, von Bauernfeld. (Hr. Döring, im ersten Stück: Lorenz Kindlein, im zweiten Stück: Banquier Müller, als Gastrollen.)

Sonntag, den 20. Im Opernhause: Die Hugenotten, Oper in 5 Abtheilungen, nach dem Französischen des Scribe, übersetzt von Castelli. Musik von dem K. General-Musikdirektor und Hofkapellmeister Meyerbeer. Ballets von dem K. Balletmeister Hoguet.

Preise der Plätze: Ein Platz in den Logen des ersten Ranges 1 Rthlr. 10 Sgr.

(Anfang dieser Vorstellung um halb 6 Uhr.)

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr. Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Letzter Theaterzettel des Kgl. Opernhauses zu Berlin vor dem großen Brande am 18. August 1843.

Königliche Schauspiele.

Freitag, den 18. August 1843.

Im Opernhause:

Der Verschwiegene wider Willen,

oder:

Die Fahrt von Berlin nach Potsdam.

Lustspiel in 1 Aufzug, von Kotzebue.

General von Widruff	Hr. Hartmann.
Dessen Gemahlin	Mad. Werner.
Major von Düna	Hr. Freund.
Julie, dessen junge Gattin	Mlle. Schulz.
Hauptmann von Trott	Hr. v. Lavallade.
Lieutenant von Wiesen	Hr. Krüger.
Commissionsrath Frosch	—
Ein Adjutant	Hr. Bethge.
Reisende. Conducteur. Postillion.	

Die Scene ist in Potsdam, der Platz, auf welchem die Journaliere, welche täglich von Berlin nach Potsdam fährt, anzuhalten pflegt.

Hr. Döring, vom Königlichen Hoftheater zu Hannover: Commissionsrath Frosch, als Gastrolle.

Der gerade Weg ist der beste.

Lustspiel in 1 Aufzug, von Kotzebue.

Major von Murten, Kirchenpatron	Hr. Hartmann.
Jakob, ein alter Wachtmeister	Hr. Franz.
Frau Krebs, Haushälterin	Mad. Wolff.
Amalie, eine junge Predigerwittwe	Mlle. Schulz.
Elias Krumm, } Kandidaten des Predigtamtes	—
Friedrich Wahl, } Kandidaten des Predigtamtes	Hr. Freund.
Der Schulmeister	Hr. Gern.

Scene: auf dem Gute des Majors.

Hr. Döring: Elias Krumm, als Gastrolle.

Der Schweizer-Soldat.

Militairisches Ballet in 1 Akt, von dem Königlichen Balletmeister Hoguet. Musik von dem Königlichen Hofcompositeur Herrmann Schmidt.

Michel, ein alter Landmann	Hr. Rehfeldt.	Ein Adjutant	Hr. Grubener.
Loretta, seine Tochter	Mlle. Wagon.	Ein Stabsarzt	Hr. Rudell.
Laurent, Wittwe	Mad. Blume.	Offiziere	Hr. Passini ꝛc.
Gregori, ihr Sohn und Loretta's Bräutigam	Hr. Reichner.	Unteroffiziere	Hr. Stullmüller ꝛc.
Lorenzo, in Michels Diensten	Hr. Bordowich.	Stein, } Soldaten	Hr. Röhnisch.
Zerbi, in der Wittwe Laurent Diensten	Mlle. Bordowich.	Franz, } Soldaten	Hr. Hoguet.
Prämonstratenser-Mönche	Hr. Waltz. Hr. Letsch ꝛc.	Pfeifer	Mlle. Bethge.
Der Oberst eines Schweizer-Regiments in neapolit. Diensten	Hr. Mickler.	Zwei Schweiz. Marketend.	Mlle. Galster. Mlle. Polin.
		Ein Räuberhauptmann	Hr. Michaelis.
		Zwei Räuber	Hr. Rollscheck. Hr. Braun.
		Bauern	Hr. Gasparini ꝛc.

Gensd'armen. Schweizer-Soldaten. Bauern u. Bäuerinnen. Räuber ꝛc. Scene: Im Neapolitanischen.

Pas de cinq, ausgeführt von den Mlles. Wagon, Galster, Polin, Lemcke und Hrn. Reichner.

Der Inhalt des Ballets ist auf dem Kassenflur à 2½ Sgr. zu haben.

Anzeige. Sonnabend, den 19. August. Im Schauspielhause: Das Käthchen von Heilbronn, großes Ritterschauspiel in 5 Abtheilungen, nebst einem Vorspiele in 1 Aufzug, von H. v. Kleist, für die Bühne bearbeitet von F. v. Holbein.

In Potsdam: Der arme Poet, Schauspiel in 1 Aufzug, von Kotzebue. Hierauf: Das Liebes-Protokoll, Lustspiel in 3 Akten, von Bauernfeld. (Hr. Döring, im ersten Stück: Lorenz Kindlein, im zweiten Stück: Banquier Müller, als Gastrollen.)

Sonntag, den 20. Im Opernhause: Die Hugenotten, Oper in 5 Abtheilungen, nach dem Französischen des Scribe, übersetzt von Castelli. Musik von dem K. General-Musikdirektor und Hofkapellmeister Meyerbeer. Ballets von dem K. Balletmeister Hoguet.

Preise der Plätze: Ein Platz in den Logen des ersten Ranges 1 Rthlr. 10 Sgr.

(Anfang dieser Vorstellung um halb 6 Uhr.)

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr. Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Letzter Theaterzettel des Kgl. Opernhauses zu Berlin vor dem großen Brande am 18. August 1843.





Brand des Kgl. Opernhauses zu Berli

Randleisten







Berlinische Nachrichten

vere des Gebäudes die Statuen, welche die Spitzen zierten, wurden verstümmelt und standen bald kopf- und gliederlos da. Die Reichsmannschaften und Einwohner mußten die Zerstörung ruhig mit ansehen ohne helfen und retten zu können, wie der alte Blücher, der so oft im Feuer gestanden und auch hier in seiner Erzgestalt noch ein Mal die ganze Glut desselben empfinden mußte. Die ergreifendsten Momente bildeten das Einstürzen der Dachstühle, der Logenreihen und Corridore und um 1 Uhr das Zusammenbrechen des Concertsaales. Bei diesem hob sich die Feuersäule mit gewaltigem Funkenmeer noch ein und zum letzten Mal thurmhoch in die Luft und erhöhte und beleuchtete die ganze Umgegend in [illegible] Weise. Um diese Zeit war nun das Feuer bis zu dem vordersten Theil des Gebäudes vorgedrungen, man machte einen Versuch, den gewaltigen Wasserstrahl der Dampfspritze in die Glut zu senden, zuerst in der Höhe, dann tiefer, aber die Flammen zersetzten das Wasser und gewannen dadurch nur neue Nahrung. Erst eine Stunde später, um 2 Uhr Morgens, äußerte das Wasser einige Wirkung und nun begann auch die Thätigkeit der Spritzenleute sich von allen Seiten dem brennenden Gebäude zuzuwenden, dessen Mauern wie die eines geheizten Ofens die furchtbare Glut umstanden, und jetzt, eine große Ruine, noch immer in ihrem Innern einen Heerd wahren, der, voraussichtlich noch mehrere Tage, vielleicht Wochen lang glühen wird, ehe er [illegible] erlischt.

Wir Alle wissen, welche Schätze in diesem Gebäude untergegangen sind. Es war ein schönes, wegen seiner zweckmäßigen und gefälligen Verhältnisse weltberühmtes Bauwerk und in jeder Beziehung reich und glänzend ausgestattet. Friedrich der Große ließ es bald nach seinem Regierungsantritt, im Jahre 17[illegible], nach der Angabe des Frhrn. v. Knobelsdorf, beginnen (am [illegible] Sept. 1741 ward der Grundstein gelegt) und gerade vor hundert Jahren, 1743, schloß der Bau mit der korinthischen Säulenhalle, welche noch jetzt steht und oben die [illegible] Bildsäulen der Melpomene und der Thalia und im Frontispiz die Weihe [illegible] Fridericus Rex Apollini et Musis trägt. Apollo selbst, der die höchste Spitze zierte, ward ein Opfer des Brandes und [illegible] in die Glut. — Schon vor der Vollendung des Hauses am 7. Dez 1742, war die Bühne mit Graun's Kleopatra eröffnet worden. Das Haus war 261 rheinländ. Fuß lang und 10[illegible] Fuß [illegible] Zoll breit. Die Länge der Bühne war [illegible] Fuß [illegible] Zoll, konnte aber noch um [illegible] Fuß verlängert werden. Die Breite der Bühne war [illegible] Fuß 9 Zoll, die Breite des Prosceniums am Orchester [illegible] Fuß 9 Zoll, die Breite des Parterre 42 Fuß 10 Zoll und die Länge desselben mit dem Orchester [illegible] Fuß 7 Zoll. Das Parterre bis zur Decke war [illegible] Fuß hoch. Die 4 Logenreihen hatten 9 Fuß Tiefe, die Mauern am Grunde eine Dicke von 7 Fuß 3 Zoll. Im Parterre und Parquet konnten 1[illegible] Personen, in den Logen [illegible] Pers. bequem stehen und sitzen, gedrängt aber konnte das Haus gegen [illegible] Pers. fassen. Das Innere, in seiner letzten Gestalt, wurde 1[illegible] durch Langhans verändert, und im J. 1[illegible] wieder aufgefrischt und im Aeußern abgeputzt.*) Der [illegible] Dachstuhl und die einfache Einrichtung, den [illegible] des Parterre in die Höhe zu schrauben und aus ihm in Verbindung mit der Bühne, einen einzigen großen Saal [illegible] erregten besonders die Bewunderung der Fremden und Kunstkenner. Die kostbaren Theatermaschinen, die [illegible] Schallkuppeln, die Wasservertheilung im Gebäude [illegible] waren sehr zweckmäßig angelegt und sehenswerth. [illegible] ist das prächtige Gebäude, welches einen der schönsten Stadtplätze der Erde zierte, ein großer, gewaltiger Trümmerhaufe. Wir hoffen aber, daß die Trümmer nicht lange Trümmer bleiben werden. Ein großer kunstsinniger König hatte vor hundert Jahren das schöne Bauwerk errichtet, ein anderer, nicht minder kunstsinniger König, ein würdiger Nachkomme seines großen Vorfahren, wird der Residenz das Opernhaus in erneuertem Glanze und den Anforderungen der gegenwärtigen Zeit gemäß vervollkommnet [illegible].

Se. Maj. der König, hatte nicht sobald von dem Unglück [illegible], als er von seinem Schlosse Sanssouci [illegible] Morgens zwischen 7 und 8 Uhr die Brand[illegible] in Augenschein nahm und sich mit großer [illegible] Ursachen des Brandes berichten [illegible], daß Se. Majestät augenblicklich den [illegible] das [illegible] in seiner [illegible] erhalten, und [illegible] beabsichtigt [illegible] aufbauen [illegible].

Der [illegible] wie in der Ferne [illegible] zur Beruhigung des [illegible] die erste Botschaft für die Feuer[illegible]



[illegible] des Opernhauses nach dem Brande am 18. August 1843.

so geschickt, daß die Oper in dem Schauspielhause stattfinden konnte, während das Schauspiel im Konzertsaale sein Heim aufschlug. Das Opernhaus wurde dann an derselben Stelle und nach den früheren Plänen vom Baurat Langhans d. J. neu aufgebaut und mit Meyerbeers „Feldlager in Schlesien", in dem Jenny Lind mitwirkte, am 17. Dezember 1844 wieder eröffnet. Die [illegible] auf der Nordseite hat in einfachen klassischen Formen gehaltene [illegible] trägt noch heute die Inschrift: Apollini et Musis. [illegible] Schätze [illegible] den [illegible]



Jenny Lind

ticus; im Giebelfelde befindet sich eine Gruppe aus Zinkguß, die von Rietschel entworfen wurde; in der Mitte die Musik, rechts die tragische und die komische Muse mit dem neckenden Satyr, der dramatische Dichter mit den Künstlern der Malerei und Bildhauerkunst, links eine tanzende Gruppe mit drei Grazien. Das Gebäude ist von schlichter, vornehmer Schönheit. Es hat einen herrlichen Konzertsaal, der mit den Büsten hervorragender Künstler geschmückt ist und während der Pausen vom Publikum als Foyer benutzt wird. Der Zuschauerraum faßt 1651 Personen.*)

---

*) In einer vor kurzem erschienenen Abhandlung von Professor Dr. Georg Voß, Das Opernhaus Friedrich des Großen (Berliner Kalender 1905, herausgegeben vom Verein für die Geschichte Berlins) finden wir folgende hoch interessante Ausführungen:

„Von dem alten Opernhaus sind nicht einmal die alten Fassaden in ihrer ursprünglichen künstlerischen Gestalt erhalten geblieben!

An der Hauptfront sind die schönen Freitreppen, welche zu der offenen Säulengalerie emporführen, vollständig verändert. Vor dem Haupteingang ist das breite Schutzdach angelegt. In das hohe Giebelfeld der Säulenhalle hat man im Jahre 1844 ein großes, weiß gestrichenes, aus Zink gegossenes Relief von Rietschel eingesetzt. Auf allen andern Seiten des Bauwerks sind die alten Statuen der Grazien und Musen heruntergenommen und durch Figuren von Schülern des Bildhauers Rauch ersetzt. Die hohen Nischen zwischen den Pilastern enthielten zur Zeit Friedrichs des Großen Statuen in antiken Gewändern, Schauspieler und Musiker. Jetzt sind diese Nischen leer. Die stattlichen monumentalen Freitreppen, welche ehemals an den Seitenfronten direkt zum 1. Rang emporführten, sind bei den späteren Umbauten abgebrochen. Dadurch sind die Seitenfronten noch eintöniger geworden als zuvor. Die ganze Hinterfront des alten Gebäudes ist im Jahre 1869 durch einen Anbau vernichtet worden. Das ist das mehr als bescheidene Äußere des Gebäudes.

Absolut nichts dagegen aus der Zeit Friedrichs des Großen ist im Innern des Bauwerks erhalten. Der König hatte das Gebäude ja nicht als Opernhaus im heutigen Sinne, sondern für die großen Maskenbälle der Karnevalszeit erbaut. Zuschauerraum und Bühne bildeten zwei zusammenhängende Säle. Beide Fußböden waren völlig eben und genau in derselben Höhe. Die Bühne hatte an den Seiten hohe Säulenhallen, hinten eine mächtige Nischenwand mit Springbrunnen und Statuen von Wassernixen. Der Zuschauerraum hatte nur drei Ränge. Von der großen, imposanten Mittelloge, welche jetzt bis zum 3. Rang emporreicht, war noch nicht die Rede. Die einzelnen Ränge waren durch vollständig geschlossene Zwischenwände in viele einzelne zimmerähnliche Logen geteilt. Der König saß unten auf einem Stuhle im Parterre. Hinter dem Monarchen stand der Intendant, der das Zeichen zum Anfang der Ouverture gab. Das Proszenium war viel kleiner als jetzt. Es hatte noch keine Proszeniumslogen, und überhaupt eine ganz andere Form. Auf dem Proszenium standen während der Vorstellung zwei Grenadiere in Uniform Posten. Während der Zwischenakte wurden die Grenadiere abgelöst.

Königstädtisches Theater.

Corradino.

Herr Haizinger: Corradino, als vorletzte Gastrolle.

früher die Sontag mit den Werken „italienischer" Komponisten erregte, wollte man nämlich auch der Hauptstadt wieder, wie zu Friedrichs des Großen Zeiten, den Genuß einer stehenden italienischen Oper sichern. Wenn man bedenkt, daß diese italienische Sättigung der Berliner der Zeit nach gerade zusammenfiel mit dem mächtigen, aber doch unter den schwierigsten Verhältnissen stattfindenden Emporstreben der deutschen Oper, mit den Bemühungen der Nachfolger Webers, der einen Spontini so heftig bekämpft hatte, ferner mit der Geburt der romantischen Schöpfungen Marschners in den dreißiger und denen Wagners in den vierziger Jahren, daß sie zusammenfiel mit der Auflösung stehender italienischer Opern an kleineren deutschen Höfen, z. B. in Dresden, wo nun das deutsche nationale Element in der Oper sich viel freier entfalten konnte; wenn man andrerseits berücksichtigt, daß an der Berliner Hofbühne die Allgewalt Spontinis unter dem Grafen Redern nur aufhörte, um unter Küstner der Allgewalt des geistreichen Meyerbeers Platz zu machen, so erklärt sich auch am besten, daß Berlin im Laufe der späteren Jahre eine von den neudeutschen Musikern viel schwerer und kaum jemals voll und ganz zu erstürmende Zwingburg werden mußte.

Es war übrigens eine reiche Zahl von deutschen und fremdländischen Opern, die Berlin im „Königstädtischen Theater" durch deutsche Sänger bereits kennen gelernt hatte, bevor Cerf zur regelmäßigen Einführung der italienischen Oper schritt. Letzteres geschah im Jahre 1841. In den vorangehenden fünf Jahren finden wir noch unter den Novitäten folgende: 1836: Olav, der Däne, von Mercadante; Aurora, von Gläser; Gaspara von Gomis; die Puritaner von Donizetti; Kreuzers „Nachtlager von Granada" (zuerst 1836, 15. Oktober), Halévys „Jüdin" und als Lieblingsoper Bellinis „Norma", die am 21. Oktober 1837 bereits zum fünfzigsten male in Szene ging; ferner ebenfalls 1837: Gläsers „Rattenfänger von Hameln", der sehr oft wiederholt ward, Aubers „Ballnacht", Donizettis „Wahnsinnigen auf Domingo", Donizettis „Bürgermeister von Saardam"; 1838; Rossinis „Tell", Aubers „Weißkappen", Adams „Zum treuen Schäfer", Donizettis „Lucia", Thomas „Pariser Perruquier", 1839: Halevys „Guido und Ginevra", Schafers „Emma von Falkenstein", Adamis „Brauer von Preston", Hovens

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Autogramm von Albert Lortzing.
(Aus dem im Besitze des Herrn Carl Lücke in Berlin befindlichen Nachlaßakten Lortzings.)

Ernst Frensdorff, Berlin.









Prolog

zur Eröffnung des Königsstädtischen Theaters,

gesprochen von Demoiselle Caroline Bauer.

Sie haben mich erwählt, das Wort des Grußes
An Euch zu richten; aber schüchtern nur
Vermag die Fremde vor Euch hinzutreten,
Denn eine neue unbekannte Welt
Dringt rings mit ihren Strahlen auf sie ein;
Da wird der Blick verwirrt, es klopft das Herz,
Und blöde weiß die Lippe nur zu stammeln. —
Wie reizend hat sich alles hier gestaltet! —
Den ganzen Bau erfüllt der Gäste Zahl,
Und herrlich prangt das kunstgeschmückte Haus —
Doch immer fühl' ich's noch nicht eingewohnt,
Nicht heimisch sind wir! — Drum verzeiht,
Wenn ich, was sich aus vollem Herzen drängt,
Doch schüchtern nur zu Euch zu sprechen wage.
Seid uns willkommen!! Hat nur einmal erst
Uns Euer Mund gelächelt, hat ein leises Zeichen

Nur einmal erst gesagt: „Wir sind euch hold" —
Dann wächst uns das Vertrauen, es steigt der Muth,
Wir streifen ab was drückend uns beengte,
Und bald vielleicht, im Sonnenschein der Gunst,
Gelingt es uns die Schwingen auszubreiten,
Und in der Freude heiterm Farbenschmuck,
Vor Euch ein fröhlich Leben zu entfalten. —
Ihr wißt es ja, es soll dies heitre Haus
Thalien angehören, und dem Momus. —
Dort drüben, wo der Stadt Pallāste stehn,
Im hohen Tempel unterm Säulendach,
Da schalle des Kothurnes schwerer Tritt,
Da mag Erinnys ewig mitleidlos
Ihr strenges Amt verwalten, würdig herrschen
Melpomene in ihrem ernsten Reich. —
Hier sei es anders; dieses heitre Haus
Gehör der Freude an, dem frohen Lachen,
Und bei des Scherzes wechselvollem Spiel
Sollt Ihr der Erdensorgen gern vergessen.
Hier gilt's das Leben heiter aufzufassen,
Der Thorheit spotten, wie der Tag sie beut.

Auch darf der Witz ein freies Feld sich fordern,
Und der Humor in freudig geist'ger Lust,
Sich an dem Spiel mit einer Welt ergötzen. —
Gewährt nachsichtig, daß wir ohne Zwang
Uns frei bewegen dürfen, scheltet nicht,
Wenn auch einmal ein dreistes Wort erschallt,
Und zürnet nicht, wenn scharfen Witzes Pfeil
Auch einmal ganz in Eure Nähe trifft.
Wenn wir nur sorgen, daß dem lust'gen Spiel
Die Grazie nimmer sich verschämt entzleht. —
Aus Nord und Süd hat uns das deutsche Land
Zusammen hergeführt: noch sind wir selbst
Einander fremd, nur längere Gewöhnung
Kann unserm Spiel die gleiche Farbe geben.
Nehmt gütig denn den Willen für die That;
Schwer ist der Anfang, herrlich ist das Ziel.
Ermuntert Ihr das keimende Talent,
Seid Ihr nachsichtig gegen unsre Schwächen,
Dann blüht zuletzt uns wohl der schönste Kranz,
Der Euch und uns mit seinem Duft erquickt. —
Als eine Gunst des Himmels, als ein Zeichen

Heilbringender Bedeutung nehmen wir's,
Daß unsers Spiels Beginnen grade heut
Uns ward vergönnt. Noch glüht im Herzen Euch
Das hohe Fest, das in dem weiten Reich
Der Preußen Liebe gestern*) froh beging.
Wie Meeresbrandung rauscht der Preußen Lied
Für seinen König. Von der Ostsee Strande
Bis zu des Rheines grünen Rebenhügeln
Wälzt sich des freud'gen Rufes Welle fort.
Wir aber mußten schweigen, konnten nicht
Dem Landesvater unsre Liebe zeigen;
So thu' ich jetzt, wozu das Herz mich treibt
Und rufe:

Es lebe lang mein Königlicher Herr!
Hoch lebe Friedrich Wilhelm der Gerechte!

---

*) Der dritte August, Geburtsfest Seiner Majestät des Königs von Preußen.

Vier Seiten aus dem Repertorium des Königsstädtischen Theaters zu Berlin.
(Vom 4. August bis 31. Dezember 1824).

So ausführbar nun nämlich Ihr Vor-
schlag: [illegible] mein Lustspiel zu be-
sprechen, so habe ich doch meine Beweg-
gründe vorzustellen. Es kommt nämlich
dann der Kammerdiener Wendel vor,
ein [illegible]. Wenn auch der Titel ein
[illegible], so ist er doch
gewiß, daß [illegible] auf
der [illegible] [illegible] [illegible]
und zu [illegible] unangenehmen Folgen [illegible]
[illegible], ja der [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] nicht aufgenommen
werden kann. [illegible] [illegible] [illegible]
noch [illegible] [illegible] [illegible] und ich [illegible]
meinem Bedauern auf die Aufführung
verzichten [illegible]. [illegible] Ihr [illegible]
[illegible] [illegible] Talent bald wie-
der [illegible] zu werden. Hochachtungsvoll

7. April 1845

Küstner



LE REVOIR

GRANDE VALSE

Pour le Piano

par

ROUD. GERNLEIN.

Titel zu einem Notenstücke mit den Porträts von Fanny und Therese Elsler.





Quittung

über 36 vergnügte, genussreiche Abende, die ich dem grossartigen Talente der liebenswürdigsten aller Tänzerinnen, den Wiener Grazien, THERESE und FANNY ELSLER, zu verdanken habe.

I. C. H. Publikum.

Anweisung.

Gegen diese meine Anweisung beliebe Herr Beifall an Terpsichorens liebste Kinder, THERESE und FANNY ELSLER, oder an deren Ordre, 1000 Kränze und 100,000 Bravi verabfolgen zu lassen.

Cri - Tick.

Dank-Adresse der Berliner Handschuhmacher an Therese und Fanny Elsler.

Ihr scheidet. Und mit Euch ziehen Grazie und Reiz und Liebenswürdigkeit fort. O bliebet Ihr doch stets in Berlin! Während Eures Hierseins haben wir die glänzendsten Geschäfte gemacht. Noch niemals haben wir so viel Glacehandschuh abgesetzt, als in den drei letzten Monaten. Ein Berliner Elegant, der sonst mit drei Paar Handschuhen das ganze Jahr auskam, hat jetzt in jedem Monat ein Dutzend consumirt. Und wer hat Schuld daran? Nur THERESE und FANNY ELSLER! Wer kann Euch tanzen sehen, ohne seine Handteller wie Tschinellen aneinander zu schlagen. Unsere Handschuhe sind so eingerichtet, dass der kleinste Applaus sie platzen macht. Unsere Elegants mussten sich, so oft Ihr getanzt habt, ein Paar neue kaufen. Nehmt dafür unsern wärmsten Dank und unsere besten Handschuhe hin, und versprecht uns, bald wiederzukehren!

Humoristische Quittung zur Verabschiedung von Fanny und Therese Elsler



Königliches Opernhaus.

Mittwoch, den 10. Januar 1832

Zum Benefiz

der Damen

Therese und Fanny Elsler,

zum ersten Male:

Die Wienerinnen in Berlin,

oder:

Brugnoli, Taglioni, Noblet, Montessu und St. Romain

in Einer Person,

Allegorisches Ballet in 2 Abtheilungen,

vom

Berliner Figaro.

Personen:

Terpsichore, privilegirte Muse der Tanzkunst . .)
[illegible] . .

Königliches Opernhaus.

Mittwoch, den 10. Januar 1832.

Zum Benefiz

der Damen

Therese und Fanny Elsler,

zum ersten Male:

Die Wienerinnen in Berlin,

oder:

Brugnoli, Taglioni, Noblet, Montessu und St. Romain

in Einer Person,

Allegorisches Ballet in 2 Abtheilungen,

vom

Berliner Figaro.

Personen:

Rolle	Darsteller
Terpsichore, privilegirte Muse der Tanzkunst	*Mlle. Therese Elsler.*
Grazie, eine rosenfarbene Fee	
Geschmack, ein gutmüthiger Zauberer	
Geist, ein mächtiger Magier	
Liebenswürdigkeit, Terpsichorens Begleiterin	
Tausendschön, eine schillernde Sylphide	*Mlle. Fanny Elsler.*
Anmuth, Liebreiz, Naivetät, Schalkhaftigkeit – Gespielinnen der Sylphide	
Ein Beifallspender	*Herr von Publikum.*
Eine Kranzwinderin	*Madame Kritik.*
Ein Zuschauer, der nicht applaudirt	*Herr Kronleuchter.*
Ein Nimmersatt	*Herr Perspectiv.*
Ein unnützes Meuble	*Herr Souffleurkasten.*
Ein langweiliger Beobachter	*Madame Coulisse.*
Ein abflackernder Enthusiast	*Demoiselle Lampe.*
Ein kühler Claqueur	*Herr Glacé-Handschuh.*

Preise der Plätze:

Unbezahlbar.

Herr Tadel ist heiser. Madame Kabale und Herr Neid sind krank.

Anfang: nicht früh genug. Ende gut Alles gut.

Die Kasse wird nach der Vorstellung geöffnet.

Nachricht.

⁂ Ein Kunstliebhaber, der leider nur Eine Hand hat, sucht ein Individuum, das eine überflüssige Hand bei der Hand hat und ihm im Applaudiren unterstützen will.

Druck und Papier von der L. W. Kraus'schen Officin.
Dieser Zettel wird in dem morgen erscheinenden Figaro abgedruckt sein.

Fingierter Theaterzettel zur Verherrlichung von Therese und Fanny Elsler.

„[illegible]", [illegible] „[illegible]", Doni-
zettis „Marino Faliero" und „Lucrezia
Borgia", [illegible] endlich [illegible]
„[illegible]", [illegible] „[illegible]",
Donizettis „[illegible]" und [illegible]
„[illegible]". Von da ab kommen im [uncertain]
„Königsstädtischen Theater" [uncertain] die itali-
enischen Werke in der Originalsprache
an die Reihe. In gewisser Beziehung
kann diese [illegible] gewertet
werden. Die italienischen Opern [illegible]
[illegible] Italien schon im Repertoire [illegible]
[illegible], — jetzt erhielten sie
ein völlig [illegible] Gepräge.
[illegible] ging das Repertoire selbst
aber über die engeren Grenzen der



[illegible]



[illegible]

italienisch-nationalen Opernliteratur. Es
wurden auch Opern von Deutschen
und Franzosen italienisch gegeben:
[illegible], [illegible],
[illegible] il [illegible]
[illegible] Berlin
[illegible] die ersten [illegible] des „[illegible]
[illegible]". Die [illegible] Stimmen
der [illegible] jetzt kommen
und [illegible] sich [illegible]
[illegible] Sängerinnen [illegible]
[illegible]. Im Juli 1841 [illegible]
[illegible]
[illegible] Gesellschaft,
[illegible] im [illegible] Jahre 1843
[illegible]

Gualtiero (Pirat) und Arthur (Puritaner) auf. In demselben Jahre entzückte die Viardot-Garcia im Königlichen Opernhause das Publikum. Napoleone Moriani war der Stern der Stagione von 1842. Marietta Alboni erschien im nächsten Jahre. In der Saison 1845/46 bildeten der Primo-Tenore Pellegrini, die Viardot und die Fodor ein herrliches Dreispiel. Verdis „Ernani" war am 27. Dezember 1845 Novität. Im März 1846 gastierte Tamburini, in den drei Schlußmonaten des Jahres wieder die Viardot, nach ihr in der folgenden Saison von neuem die Fodor. Doch schwand von jetzt ab der Glanz; man bemerkt an den minderwertigen Namen den Niedergang des Interesses. Die Bühne kämpfte mit Schwierigkeiten; auch die Wandlung des politischen Lebens blieb nicht ohne Einfluß. – Noch kehrten die Italiener nach den Revolutionsstürmen und trotz derselben wieder nach dem „Königstädtischen Theater" am Alexanderplatz zurück. Sie wurden mit die Totengräber des Theaters, das im Juni 1850 für immer seine Pforten schloß. Lucia war die letzte italienische Oper im „Königstädtischen Theater" . . . .



Johanna Wagner.

Kehren wir nach dieser Abschweifung, die aber zur Geschichte der Berliner Oper notwendig war, zur Geschichte des Königlichen Opernhauses zurück. Während des Küstnerschen Regimentes vollzog sich im Laufe der Zeit eine viel schärfere Trennung noch von Opernhaus und Schauspielhaus wie bisher. Für die Oper gewann von Küstner Leopoldine Tuczek und Richard Wagners Nichte Johanna Wagner; die Lind und Viardot Garcia erregten



Innere Ansicht des Kgl. Opernhauses in Berlin nach dem Umbau durch Langhans im Jahre 1844





1. Devrient
2. Krüger
3. Lemm
4. Weiß
5. [illegible]
6. Rüthling



[illegible]!

[illegible]

[illegible]

[illegible] 1842.

[illegible]







die Begeisterung wieder für die Kunst des Gesanges. Das Ballett wurde durch Engagement Marie Taglionis gehoben. Für das Fach der Kostüme wurde Heinrich gewonnen. Durch ihn fand die italienische Oper „Die Jüdin" im Opernhause Aufnahme.

Am 1. Juni 1851 übernahm Botho von Hülsen die Leitung der Königlichen Hofbühnen. Der Personalbestand, den von Küstner seinem Nachfolger hinterließ, war auch in der Oper ein guter: Krause, Mantius, Pfister, Johanna Wagner, Leopoldine Herrenburg-Tuczek, Fräulein von Westerhammer, Louise Köster. Es traten hinzu: Pauline Lucca, Wilma



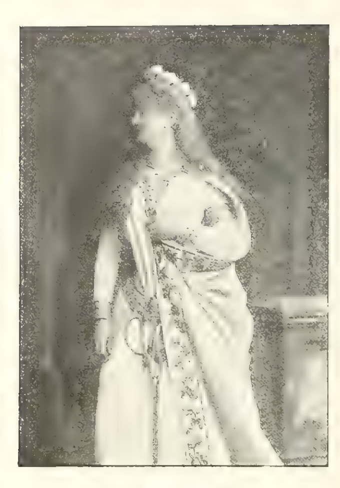
Wilma v. Voggenhuber.

von Voggenhuber, Marianne Brandt, nach später Lilli Lehmann, Mathilde Mallinger, Anna Sachse-Hofmeister, Charlotte Grossi, Elisabeth Leisinger, Marie Renard, dann die Sänger: Theodor Formes, Albert Niemann, Theodor Wachtel, Schleger, Betz, Fricke, Krolop, Niederlich, Ernst u. a. Als Gäste traten auf: Desirée Tamberlick, Viardot-Garcia, die Tedesco, Adelina Patti, die Artôt; Roger, Emil Götze, Jenny Lind, Henriette Sontag und im Ballett: die Pavlia und Lamare, Marie Taglioni, Antoinette dell' Era, Amanda Forsberg.



Johanna Wagner.

Durch den großen Stil Wagners wurde es möglich, den dramatischen Ton-



Elisabeth Leisinger.

kunst Glucks neu auf der Bühne zu beleben. Die Klassizität wurde in all ihren Vertretern gepflegt: die große Oper, die französische Spieloper, Meyerbeer (Feldlager und Prophet), Wagner (Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan, Walküre, Siegfried), Flotow (Martha, Stradella), Nicolai (Lustige Weiber), ferner Auber, Verdi u. a., kurz, die Ära Botho von Hülsen bezeichnet den Glanzpunkt der Oper in der ganzen Bühnengeschichte. Im Jahre 1856 kam endlich (in Dresden war er schon 1845 gegeben) Richard Wagners „Tannhäuser" mit größtem Erfolge auf die Bühne. Daß Wagner bei seinen Schöpfungen den Schwerpunkt vor allem in die d r a m a t i s c h e Gestaltung legte, war seine Kühnheit und sein Erfolg. Die Tondramen Wagners haben dann in Niemann und Betz begeisterte Apostel gefunden, wie die Königliche Oper unter der Intendanz Botho von Hülsens mit der genialen Lucca eine Glanzzeit sondergleichen erlebte. Höchst



[illegible] für Fanny Elsler







[illegible] sich die eigenhändigen Briefe Richard Wagners an die General-intendantur der königlichen Schauspiele in Berlin*) betreffend Aufführung seiner Opern „Der fliegende Holländer“ (1. Aufführung am 7. Januar 1844), Rienzi (1. Aufführung am 20. Oktober 1847), Tannhäuser (1. Aufführung am 7. Januar 1856), Lohengrin (1. Aufführung am 23. Januar 1859), Die Meistersinger von Nürnberg (1. Aufführung am 1. April 1870), Tristan und Isolde (1. Aufführung am 20. März 1876) u. s. w. Der erste Brief ist datiert Paris 27. Juni 1841 und ist gerichtet an den Generalintendanten Grafen von Redern, im Jahre 1855 (17. April) schreibt Richard Wagner von London aus an den Generalintendanten Botho von Hülsen mit Bezug auf des Komponisten Oper „Tannhäuser“. Weitere Briefe von ihm folgen, und es ist aus allen zu ersehen, wie sehr Botho v. Hülsen Wagner stets entgegenkam und wie warm Wagners Dank ist, namentlich, als die General-intendantur ihm auf seinen Wunsch einen Vorschuß auf die Tantieme für die Oper „Tannhäuser“ leistete. Aber aus einem persönlichen Schreiben Botho v. Hülsens an den Minister des königlichen Hauses von [illegible] vom 26. März 1868 ist auch zu ersehen, wie sehr es dem Generalintendanten

Königliche Schauspiele.

Opernhaus.

(17te Vorstellung.)

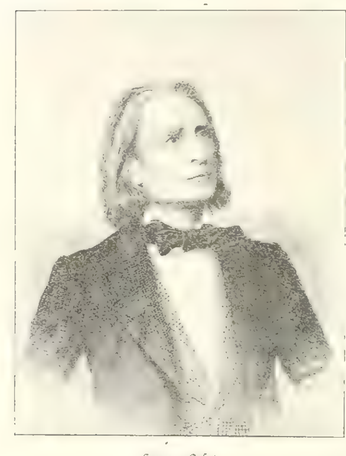
Zum ersten Male:

Lohengrin.

Anfang pünktlich halb 7 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.

*) Dem Verfasser dieses Werkes wurde durch den Herrn Generalintendanten Georg von Hülsen i. J. 1904 Einsicht in diese Briefe gewährt.

am Herzen lag, Wagners Opern in Berlin aufzuführen. Das Schreiben sagt u. a.: „Endlich ist es gelungen, Richard Wagners neueste Oper „Tannhäuser" zur Darstellung bringen zu können, indem die früher gestellten Bedingungen, die Einstudierung durch den Virtuosen Liszt bewirken zu lassen, beseitigt sind. Bei einem Werke, welches die Wanderung durch alle großen Städte Deutschlands mit größtem Erfolge gemacht, habe ich nicht umhin gekonnt, von den politischen Gesinnungen des Komponisten abzusehen. Ich glaube vermuten zu dürfen, daß auch in Berlin jene Erfolge geteilt werden und deshalb glaube ich dem Publikum die Aufführung des „Tannhäuser", unstreitig die bedeutendste musikalisch-dramatische Erscheinung der Gegenwart, nicht länger vorenthalten zu dürfen." (Vergl. Akta betreffend: Richard Wagners dramatische Kompositionen in der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin.)



Franz Liszt.

Das Opernrepertoir unter Botho von Hülsen läßt keinen großen Namen vermissen. Wir finden außer Wagner vertreten: den Herzog von Coburg (Casilda), Dorn (Schöffe von Paris, Nibelungen, Ein Tag in Rußland), Truhn (Kleopatra), Flotow (Indra, Rübezahl), Taubert (Joggeli, Macbeth, Cesario), Gläser (Adlers Horst), Konradi (Braut des Flußgotts), Graf Redern (Christine), Schmidt (Weibertreue, La Reole), Bott (Aktäa), Wurst (Stern von Turan, A-ing-fohi, Offiziere der Kaiserin), Meyerbeer (Afrikanerin), Langert (Fabier), Scholz (Zieten-Husaren), Bruch (Hermione), Hopfer (Fritjoff), Radecke (Mönchsguter), Brüll Hopf (Goldene Kreuz), Kretschmer (Folkunger), Götz (Bezähmte Widerspenstige), Neßler (Trompeter von Säkkingen); außerdem Rubinstein (Maccabäer), Verdi (Troubadour, Hernanie, Rigoletto, Aida), Gounod (Margarete, Romeo und Julie), Thomas (Der



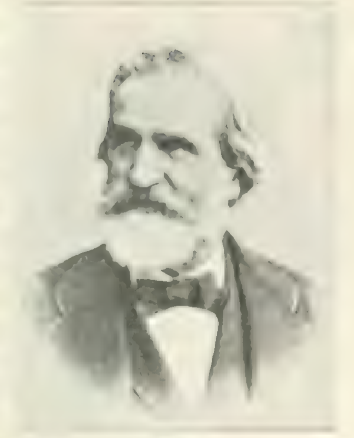








Thomas (Hamlet, Mignon), Bizet (Carmen). Allerdings sind in diesem Wettkampfe nicht alle Sieger geblieben. Nur Stücke, wie Troubadour, Aida, Afrikanerin, Margarete, Mignon, Carmen und die Bezähmung der Widerspenstigen haben Lebenskraft für eine fernere Zukunft gezeigt. Das Ballett, in welchem sich fortan eine gewisse Prachtentfaltung entwickeln sollte, hatte in Hoguets Nachfolger, Paul Taglioni, der 1870 auch zum Direktor ernannt wurde, den richtigen choreographischen [illegible] gefunden. Echt choreographisch-poetisch zu Werke gehend, brachte Taglioni die großen Mittel, die ihm am Opernhause zur Verfügung standen, Personal, Kostüme, Dekorationen, Lichteffekte und Musik auch zu ihrem künstlerischen Zwecken. Mit Taglionis Tode trat eine Zeit lang die Schaffenskraft des Berliner Balletts, welches in Satanella (1852), Morgana (1857), Sardanapal (1865), Fantaska (1869) und dem heiter naiven „Flick und Flock“ (1858) [illegible] der choreographischen [illegible], die dem [illegible] [illegible] vorhanden war, in [illegible], wie es denn zweifellos ist, daß trotz



Verdi



Paul Taglioni



Abendunterhaltung
im Palais JJ. KK. HH
des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin
am 7. Februar 1867.

Das Lied von der Glocke
von Friedrich von Schiller

Der Meister	Herr Berndal
Die Meisterin	Frau Jachmann

Lebende Bilder.

1. Die Taufe
2. Die Liebesgabe
3. Die Braut
4. Der häusliche Kreis
5. Die Feuerstätte
6. Aufbruch zum Tanz
7. Schlußbild

Die Musik ist vom Capellmeister Taubert

Die Bilder gestellt vom Maler Oskar Begas

Programm.

der späteren großen Balletterfolge die frühere Begeisterung für diese Kunstgattung größer war.

Unter Leitung des neuen Kapellmeisters Eckert, der für den pensionierten Heinrich Dorn an dessen Stelle getreten war, wurde am 1. April 1870 Richard Wagners „Meistersinger“ ge-

Königliche Schauspiele.

Opernhaus.

Borussia,

Scenischer Prolog

Das erste Mittagessen.

Adelaide.

Der Geburtstag.



Eckert

geben; die Mallinger, welche für die deutsche Oper eines Mozart, Weber, Spohr ein großer Gewinn war, sang die Eva. Nach Eckerts Tode (1879) trat Radecke an seine Stelle.

Auf Botho von Hülsen, dessen 35jährige Tätigkeit erst 1886 mit seinem Tode endigte, folgte als oberster Leiter der Königlichen Hofbühnen Bolko Graf von Hochberg, geb. am 23. Januar 1843, einer der ältesten schlesischen Magnatenfamilien entsprossen. Berlin zählte damals 1 300 000 Einwohner. Das schwierige Amt eines Leiters der Oper



Pauline Lucca.

konnte in keine geeignetere Hände gelegt werden, als in die des Grafen Hochberg, der selbst ein hervorragender Musiker und ein geschätzter Komponist ist. Er übernahm sein Amt unter schwierigen Verhältnissen. Die großen Sänger der siebziger Jahre: Albert Niemann, Franz Betz, August Fricke, Franz Krolop, Mathilde Mallinger, Pauline Lucca, Marianne Brandt waren teils aus dem Institut ausgeschieden, teils wirkten sie inmitten einer neuen Generation, die ihnen Ebenbürtiges nicht an die Seite stellen konnte. Viele Besserungen wurden indes unter der neuen Intendanz begonnen. Oberregisseur der Oper wurde Karl Tetzlaff, dem als technisch-artistische Kraft der Oberinspektor Fritz Brandt zur Seite gestellt wurde. Als Kapellmeister wirkten und wirken noch: unter dem Grafen Hochberg Josef Sucher, der treffliche Wagner-interpret, Felix Weingartner, Dr. Karl Muck, Richard Strauß.

Das Opernhaus wurde ausgebaut und mit Sicherheitsmaßregeln versehen, besonders im Jahre 1895. Es faßte 1651 Personen. Parkett und Bühne können zu einem großen Saale vereinigt werden.

Wir verzeichnen einige wichtige theatergeschichtliche Ereignisse aus der

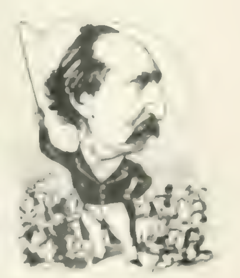


Therese Rothauser.









Karikaturen aus der „Deutschen Reichsglocke" 187[illegible]

[illegible] — [illegible] — [illegible]

[illegible]

[illegible] — [illegible] — Ernst Renz



Zeit der Generalintendanz des Grafen Hochberg. Neu engagiert wurden in der Oper Frau Pierson, Rothmühl, Kapellmeister Sucher (1888), Schlott, Oberregisseur Tetzlaff, Frl. Reinl, Frl. Herzog, Bulß & Lieban (1886), Krolop (1880), Kapellmeister Weingartner (1891), Kapellmeister Dr. Muck (1892), Frl. Hiedler, Sommer (1894), Frl. Egli (1895) u. a. m.

Als Gäste traten in der Oper auf.

Frl. Albani, Frl. [illegible], Frau Alvary, [illegible], Frau Vogl, [illegible], Frl. [illegible], Frl. [illegible], [illegible] Vilmacioni,



Paul Bulß.

Dr. [illegible], [illegible], Frau Alvary, ferner 1893 Mascagni als Dirigent, [illegible], [illegible], Frau [illegible], [illegible], [illegible], Frl. [illegible], [illegible] u. a.

Ihre eigenen Opern dirigierten hier Mascagni, Johann Strauß, [illegible], Leoncavallo, Anton Rubinstein, Ignaz Brüll, Ferdinand Hummel, [illegible], [illegible], Goldmark, Humperdinck, Kienzl, [illegible], [illegible] u. a. m.

Am [illegible] November 1887 wurde zum 500. male „Don Juan“ von Mozart aufgeführt.



Anton Rubinstein.


Mozart.

Im Jahre 1890 wurde die Oper „Lohengrin" zum 250. male gegeben. Der 100. Geburtstag Meyerbeers und der 100. Todestag Mozarts 1891 wurden gefeiert. Von Mozart wurden die Hauptwerke an verschiedenen aufeinander folgenden Tagen aufgeführt. Am 6. Dezember 1892 wurde die Feier des 150jährigen Bestehens des Königlichen Opernhauses begangen. Im Opernhause wurde „Lohengrin" zum 300., Mozarts „Die Hochzeit des Figaro" zum 400. male aufgeführt. Am 13. Februar 1893 wurde im Königlichen Opernhause eine Gedächtnisfeier Richard Wagners am zehnjährigen Todestage des Meisters veranstaltet, und Ende des Jahres wurde ein Richard Wagner-Zyklus gegeben.*)


Ida Hiedler.

Im Opernpersonal wirkten und wirken zum Teil noch: Ida Hiedler, deren Glanzrollen die Elisabeth, Eva, Margarethe, Agathe sind, ferner Emilie Herzog, Ernestine Schumann-Heink, die in Altrollen, wie Fides, Azuzena, Orpheus u. s. w. hervorragt, Maria Götze, Josefine Reinl, Maria Dietrich (Rosine, Gretel, Philine, Ännchen), Frl. Rothauser, Frl. Destinn,

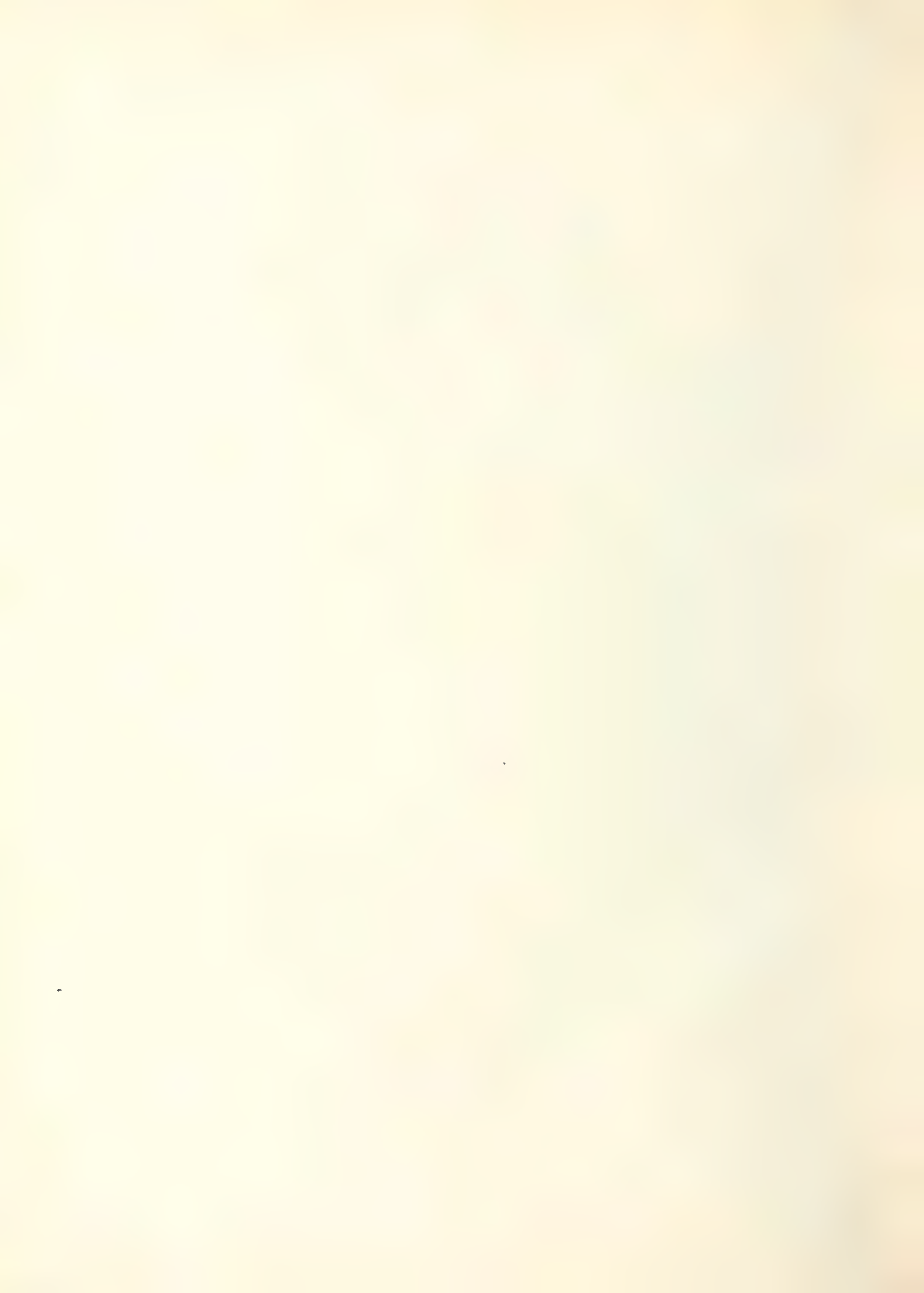
*) Sehr interessant ist Rudolph Genées statistischer Rückblick „Die Oper im 19. Jahrhundert". (Voss. Zeitung 1901, Nr. 59.)













Kraus als Tristan

Marie Egli, Bertha [illegible] Kremm, Adrienne Weiß, dann Rosa Sucher, die geniale Darstellerin Wagnerscher Gestalten, die freilich zurzeit von der Bühne Abschied genommen hat, ebenso von Bertha Pierson und Ernestine Leisinger. Das männliche Künstlerpersonal der Berliner Oper weist unter der Intendanz des Grafen Hochberg Namen auf wie: Eloi Sylva (Rienzi, Tannhäuser, Prophet, Robert, Huon, Canio), Ernst Kraus (Siegfried, Siegmund, Stolzing, Faust, Lohengrin, Masaniello), Kurt Sommer, [illegible] Knüpfer, Robert Philipp, Paul Bulß (Jäger im Nachtlager, Wolfram, Graf Luna u. s. w.), Julius Lieban, Baptist Hoffmann, Hermann Bachmann, Rudolf Berger, Rudolf Krasa, Emil Stammer (Baß), Josef Mödlinger (Baß) u. s. w. Das Orchester des Königlichen Opernhauses ist inklusive der Konzertmeister, Kammervirtuosen und Kammermusiker 102 Personen stark. Hierzu kommen noch 20 exspektierende Hilfsmusiker. Der Opernchor zählt 72 angestellte Chorsänger und 68 angestellte Chorsängerinnen, außerdem ist noch ein Extrachor von 11 Herren und 30 Damen vorhanden.



Rosa Sucher



Marie Dietrich und Therese Rothauser als Hansel und Gretel.

An Solisten besitzt die Königliche Oper 17 Herren und 18 Damen. — Im Ballett tritt uns vor allem Antoinette Dell'Era entgegen und dann Margarete Urbanska. In der Oper wurden neue Werke dem Repertoir eingereiht, die zum Teil ihre erste Aufführung in Berlin gefunden hatten, wie: Mascagnis „Freund Fritz" und die „Rantzau"; Leoncavallos, „Bajazzi", Hummels „Mara", Kienzls „Evangelimann" Saint Saëns „Samson und Dalila" und andere.

Vor allem wurde man unter der neuen Intendanz dem Genius Richard Wagners gerecht. Graf Hochberg hat „Rheingold" und die „Götter-



Antoinette Dell'Era.



Margarete Urbanska als Satanella.

dämmerung" in den Spielplan aufgenommen, und Mozart, Gluck, Weber, Meyerbeer, Lortzing, Kreutzer u. a. wurden in würdiger Weise vorgeführt.

Freilich können unsere heutigen Sänger, das darf nicht verschwiegen werden, kaum noch Mozart oder Gluck gerecht werden, weil Wagner vor allem ausdauernde Stimmkraft und dramatische Deklamation verlangt. Daher müssen denn manche Klassiker der Musik vom Opernhause ausgeschlossen bleiben. Im Gegensatz zu einem gewissen Niedergange des Gesanges in unserer Wagnerperiode als solchem ist aber dem Orchester die größte Sorgfalt zugewendet worden.

Am 1. Januar 1903 legte Graf Hochberg die Generalintendanz der Königlichen Schauspiele nieder, und Georg von Hülsen, der verdienstvolle Intendant des Königlichen Theaters in Wiesbaden, wurde an seiner Stelle zunächst zum interimistischen Leiter, dann zum Generalintendanten der Königlichen Schauspiele ernannt.

Eins der größten Verdienste des neuen Generalintendanten Georg von Hülsen ist der Aus- und Umbau des Königlichen Opernhauses im Anfange des Jahres 1904, um das Publikum vor jeder Feuersgefahr zu sichern, und die Förderung eines Neubaues des Königlichen Opernhauses.

Aber auf jedem Gebiete zeigte sich seine Energie und hervorragende Begabung. Von Bedeutung war unter ihm die Aufführung des „Roland von Berlin" von Leoncavallo am 13. Dezember 1904.

„Was das Theater anbetrifft", bemerkt Rudolf Genée mit Recht und damit wollen wir schließen — „die die Wandlungen des Geschmackes die [illegible] und [illegible] unter den Kulturerscheinungen ist, so hat natürlich auch die Oper ihren Anteil daran. Aber die Geschmackswandlungen sind mehr oder weniger abhängig von dem Zeitgeist oder von der Stärke schöpferischer Talente. Man kann dies schon daraus erkennen, daß die ganz verschiedenartigen Höhepunkte in der Oper des letzten anderthalb Jahrhunderts keine [illegible] Zeitentwickelung zeigen. Nach unserm Gluck, einem Mozart erlangten nach wenigen Jahrzehnten wiederum die Italiener und auch die Franzosen die Herrschaft, und auch in der mit Karl Maria von Weber begonnenen neuen Epoche der deutschen Oper hatten wir noch Rossini und Auber sich dauernd behaupten, neben ihnen Bellini und Donizetti.

zu neuen großen Erfolgen kommen und endlich Meyerbeer und Verdi mit verstärkten Mitteln ungewöhnliche Triumphe erringen . . ."

Zum Schlusse wollen wir der Vollständigkeit halber noch der Subskriptionsbälle und der Symphoniekonzerte im Königlichen Opernhause gedenken.

Die Geschichte der Subskriptionsbälle ist interessant und so alt wie das Opernhaus selbst. Am 8. und 10. Oktober 1743 wurde das fertig gestellte Opernhaus, nachdem die Trauer für die dem Könige Friedrich II. nahegehende Markgräfin Maria Dorothea vorüber war, nach kurzer Unterbrechung wieder eröffnet, und an die letztere Vorstellung schloß sich unmittelbar der erste Opernhausball. Einige Mitteilungen darüber mögen hier eingeflochten werden. Sämtliche Zuschauer hatten auf Befehl des Königs schon zur Oper in Maske zu erscheinen. Während des Hinaufschraubens des Parterre-Podiums mußten sie sich in den Logen und Gängen aufhalten. Die Schauspieler mußten sich in den Kostümen, in denen sie eben aufgetreten waren, am Tanze beteiligen. Der Adel beiderlei Geschlechts hatte sich in rosafarbenen Dominos einzufinden. Die Bürgerlichen konnten je nach Belieben ihre Masken wählen. Von dieser Zeit an gehörten die Redouten jährlich zu den „Karnevalsfestlichkeiten". Der Eintritt zu ihnen war ebenso wie zur Oper frei, und jeder, der eine anständige Maske trug, konnte ungehindert eintreten. Übrigens wurden nur während des Karnevals je zwei Opern viermal und vier Redouten gegeben, sonst blieb das Haus geschlossen. Während des siebenjährigen Krieges fielen diese beliebten Bälle aus, wurden aber nach dem Frieden bald wieder aufgenommen. Einen glänzenden Aufschwung nahmen sie unter Friedrich Wilhelm II. Bei der ersten Redoute des Karnevals 1788 erschien der König in schwarzem, rotgarniertem Domino. Der Unterschied zwischen den rosafarbenen (adligen) Dominos und den bürgerlichen Masken war aufgehoben, und Unteroffiziere von der Garde sorgten für Aufrechterhaltung der Ordnung. Der König bewirtete alle Erschienenen, und deren Appetit muß ganz erstaunlich gewesen sein, denn die über 2000 Personen verzehrten 1800 Butterbröte, 300 Ochsenzungen 200 Kalbs- und Wildbraten, 200 Torten, 250 Baumkuchen, 6 Scheffel Bonbons, 10 Scheffel gebrannte Mandeln und

Makronen und Hasen, 100 Flaschen Champagner und einen Zentner Schokolade. Ganz besonderen Glanz erhielten aber diese Opernhausbälle unter Friedrich Wilhelm III. Um die junge, schöne Königin Luise scharten sich der Adel und die Hofgesellschaft, ihre Anmut und ihren Liebreiz bewundernd. Sie war der Mittelpunkt, nach dem sich aller Augen richteten. Auch damals noch waren die Redouten Maskenbälle, zu denen alle anständig gekleideten Masken freien Zutritt hatten. Die Königin tanzte sehr gern und sehr gut und fehlte fast bei keiner Redoute. Sie hatte es auch gern, wenn man ihren Tanz bewunderte, und so kam es, daß fast immer von ihr und der Hofgesellschaft eingeübte Quadrillen unter den Augen des ganzen anwesenden Publikums getanzt wurden. Wiederholt aber mußte von der Obrigkeit auf die Wahrung des Maskenanstandes hingewiesen, besonders vor dem Eintreiben der runden Hüte (Zylinder) ernstlich gewarnt werden.



Königin Luise
[illegible]
[illegible]

Von 1807 bis 1817 unterblieben die Opernbälle, wurden aber im letzteren Jahre, namentlich auf Veranlassung des General-Intendanten Grafen Brühl wieder aufgenommen, und erwarben sich unter dem Namen der „Brühlschen Bälle" große Beliebtheit. Der freie Eintritt wurde aufgehoben, die Wünsche um Billets mußten vorher eingereicht werden. Auch Subskriptionsbälle wurden eingeführt. Die Bälle aber waren immer noch Maskenbälle. Mit dem Brande des Opernhauses 1843 hörten sie auf und wurden erst 1856 auf Veranlassung des Generalintendanten Botho von Hülsen wieder eingeführt. Das Erscheinen in Maskenkostümen wurde … auf Ballbillets vorgeschrieben.

Auch über die Symphonie-Konzerte im Königlichen Opernhause ist zum Schluß noch einiges zu sagen. Ihr Ursprung reicht bis 1800 zurück, und der ganze Ertrag fällt einem wohltätigen Zwecke, dem Pensionsfond des Königlichen Orchesters, zu.*) Berlins vornehmster Konzertsaal ist heute immer noch das Königliche Opernhaus. An den Tagen der großen Orchesterkonzerte stellt die Bühne die geschlossene Dekoration eines intimen Zimmers dar, in dem das Orchester Platz nimmt. Der gewöhnliche Orchesterraum ist zum Teil überbaut und mit Stühlen versehen, da die vorhandenen Plätze des Hauses seit langem für die Nachfrage nicht ausreichen. Schon Monate vorher ist das Haus für die zehn Konzerte der Saison meist bis auf den letzten Sitz ausverkauft, nur wenige Stehplätze hoch oben auf der letzten Galerie sind verkäuflich, doch bald vergeben, und die „Ausverkaufs"-Tafel prangt dann an jedem Konzertabend an der Kasse. Was Berlin an Vornehmheit, Kunstsinn, Geschmack besitzt, vereint sich an diesen Konzertabenden in dem vornehmen, rot-weiß-goldenen Raume, der stets mehr den Eindruck eines Festsaales als eines Theaters macht. Felix Weingartner leitet gegenwärtig die Opernhauskonzerte; er ist das Muster jenes neuen Typus des großen, kunstbeherrschenden Kapellmeisters. „Er besitzt in seinem Taktstock einen Zauberstab, der ihm einen ununterbrochenen Goldregen aus der Luft herniederzieht. Die Revolution, durch die Richard Wagner die Singstimmen zu einem Instrument mehr im großen Ensemble umwandelte, hat dem Dirigenten die Herrschaft, die Lorbeern und materiellen Lohn gebracht. Wer ist nicht sprachlos, wenn er einen Weingartner den „Nibelungenring" oder Beethovens „Neunte" mit ihren Hunderten schwieriger Einsätze, ihren Myriaden feinster Nüancen ohne ein Blatt Partitur dirigieren

*) Der Fonds zur Unterstützung der Witwen und Waisen der Mitglieder des Königlichen Orchesters ist durch Reglement vom 1. September 1800 errichtet worden.

Es wurde bestimmt, daß jährlich 2 3 Konzerte veranstaltet werden sollen, deren Reinertrag dem Fond zugeführt werden sollte. Die Abrechnung des Konzertertrages war dem zeitigen „Directeur des Spectacles" unterstellt.

Die Sinfonie-Konzerte bestehen unter diesem Namen seit dem Winter 1842 und wurden geleitet von Taubert, Mendelssohn und Hennig. Von 1843 an ist Taubert alleiniger Dirigent.

Seit 2. Oktober 1889 heißen die Veranstaltungen Sinfonie-Abende.

Von 1842 92 fanden jährlich 9 Konzerte statt; seit 1892 93 jährlich 10 Konzerte.





lebt? Und Weingartner begnügt sich nicht mit der äußerlichen Führung. Alles an ihm ist Temperament, Bewegung, er spielt gleichsam jedes Instrument mit, er scheint mitten im Orchester drinnen zu liegen und in den gewaltigen Tonwogen zu baden; in seinen Augen leuchtet Begeisterung, in seinen Handbewegungen ist Unmittelbarkeit . . ."



Eine glückliche Idee der Königlichen Generalintendanz war die Einführung der öffentlichen Generalproben auch bei den Opernhauskonzerten. Da man bei dieser Gelegenheit für ein geringes Geld alles so hört wie an den Abendaufführungen, ja, bisweilen geben Orchester und Dirigent da ihr Bestes noch. Während der Abend meist alles versammelt, was Rang, Besitz und Eleganz in Berlin hat, so findet der Mittag alles beisammen, was hier an musikalischem Talent und schwärmender Kunstbegeisterung vereinigt ist. So erfüllt das Königliche Opernhaus einen dreifachen Zweck: es bietet meist mustergültige Opernaufführungen, es veranstaltet glänzende Symphoniekonzerte und vermittelt das musikalische Werden der Komponisten, die ihren Glauben suchen.

Wir dürfen hoffen, daß dem neuen Königlichen Opernhause unter der Leitung Georg von Hülsens noch eine glanzvolle, künstlerisch gesegnete Ära beschieden ist.



Neues Königliches Opernhaus.

(Das Krollsche Etablissement in Berlin.)

Dem Bestreben König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, welcher unermüdlich Anregung und Hilfe bot, die Residenzstadt Berlin auszubauen und zu verschönern, ist es zu verdanken, daß Joseph Kroll, ein durch Energie und Talent ausgezeichneter Mann imstande war, den Grund zu dem später nach ihm benannten Krollschen Etablissement zu legen, welches einen über Deutschlands Grenzen hinausgehenden Ruf erlangen sollte.

Auf Veranlassung des Königs wurden im Jahre 1843 am Königsplatze die ersten Anlagen auf fiskalischem Boden zur Ausführung gebracht, um dem Publikum Erholungsplätze im Freien und der Baulust Grund und Boden zu bieten. Am 15. Februar 1844 fand hier die Eröffnung des neuen Krollschen Vergnügungs- und Sommerlokales statt, und am 29. Juni 1850 — freilich nach Krolls Tode — wurde auch das von Friedrich Titz erbaute „Krollsche Sommer-Theater" seiner Bestimmung übergeben. Die erste Vorstellung von „Stadt und Land" gab Direktor Böttner aus Erfurt daselbst.

Auguste Kroll, Joseph Krolls Tochter, hatte nämlich von dem vielvermögenden Polizeichef Hinkeldey die Konzession zum Theaterbetrieb erwirkt. Mit eigentümlicher Vorahnung dessen, was später das eigentliche Genre der Krollschen Bühne werden sollte, wurde schon in der ersten Spielzeit die deutscherseits durch Lortzing, Flotow und G. Schmidt beliebt gewordene Spieloper gepflegt. Es lag darin eine glückliche Erinnerung, ein Wiederanknüpfen an die deutsche Spieloper des „Königstädtischen Theaters", welche leider dort seit 10 Jahren durch die italienische Oper verdrängt worden war.

Ursprünglich war das Krollsche Etablissement, wie gesagt, bloß dazu bestimmt, ein Sommer-Vergnügungslokal zu werden. Nach manchen Schicksalen konnte es dann mit Recht zu jenen bevorzugten Bauten und Kunststätten gerechnet werden, auf welche der Berliner stolz war.

Als der Gründer, Joseph Kroll, im April 1848 gestorben war, fehlte dem Etablissement freilich jene schöpferische Idee, ohne welche nichts Vorhandenes auf Erden sich in die neue Zeit hinüber, sich in dieser behaupten kann. Zwar stand in der vom Vater überlieferten Weise mit rühmenswerter Energie seine Tochter dem Geschäfte vor, zwar überwand sie mit nicht genug anzuerkennender Ausdauer und Umsicht viele Hindernisse, aber



Das [illegible] Theater

es fehlte dem ganzen Unternehmen die Initiative, der nach vorwärtsdrängende auffahrende Geist eines männlichen Mannes. Man gewöhnte sich in Berlin an das Vorhandensein jenes Prachtlokales, allein man interessierte sich eigentlich nur in jenem kleinen Kreise, welchem nicht der [illegible] Tochter des verstorbenen Kroll die Erhaltung des Lokals zu danken ist, mit einem Worte nur noch in den nächsten Kreisen.

Auguste Kroll konnte ihre Thätigkeit übrigens nur fortführen, als selbst das Lokal 1851 in Flammen aufging. Es langte wohl, daß sich aus der Asche des ersten ein herrlicherer Bau erhob. Allein die Schwierig-

keiten wurden selbst für diese energische Frau oft zu groß. Da trat glücklicherweise der rechte Mann in das Unternehmen ein, das war Engel, ein tüchtiger Musiker.



Gebruder Winiawski.

Die Konzerte im Sommergarten, welche von Juni 1851 an Stelle des erkrankten Kapellmeisters Gungl unter die Direktion des Musikdirektors J. C. Engel aus Pest gestellt wurden, bildeten bald eine neue Anziehungskraft für das hör- und schaulustige Publikum Berlins. Der Vollblutungar wurde äußerst interessant und — witzig befunden, und mittlerweile war der Bau wieder hergestellt, und zwar prachtvoller als vorher. Die Eröffnung fand am 2. Dezember 1852 statt.

Engel wurde inzwischen der Gatte der Besitzerin, und ihm lag nunmehr die Sorge für die richtige Verwaltung des Etablissements und sein Gedeihen ob. Zu den regulären Weihnachtsausstellungen gesellte er auf Grund einer Winterkonzession ein neues Theater im „Königssaale“, das am Tage des Napoleonischen Staatsstreiches, am





2. Dezember 1852, sich dem Publikum öffnete. Engel suchte zunächst das zweite Theater, für welches eine Possen- und Vaudevillegesellschaft engagiert wurde, zu einem internationalen Stelldichein von Berühmtheiten und Spezialitäten zu erheben. Später richtete er seinen Hauptblick auf die Sommeroper. Er suchte sich die Magnete selbst im Auslande, in Paris, London oder in Wien und Pest. Die ins große, mächtige strebende Hauptstadt sollte aber alles kennen lernen. So kam es, daß Berlin nicht nur die berühmtesten Konzertvirtuosen hier hörte, die Gebrüder Wieniawski, Bazzini (1854), die Flötisten Gebrüder Doppler, Singer, Seguin — nein, auch die Zulukaffern, Araber, Houdin, die berühmten Mauren aus Paris, die falschen Pepitas u. s. w. zeigten sich den Berlinern, welche angesichts dieses exotischen Reichtums staunten. Engel veranlaßte selbst auch die [illegible] in seinem Lokale aufzutreten.



[illegible] Engel

Obwohl eine Konkurrenz sich noch nicht geltend machte, so war doch in der Folge die ökonomische Basis des Etablissements zeitweilig stark erschüttert.

Unter den Regisseuren am „Krollschen Theater“ in damaliger Zeit wirkten Theodor Gaßmann, Heinr. Edmüller, Görner. Wollersdorf gastierte Monate lang mit seiner Königsberger Gesellschaft; Ferdinand Röder stand zeitweilig an der Spitze der Bühnenleitung, desgl. Meinhardt und Ellmenreich. Der Dichter des „Narziß“, A. E. Brachvogel, nahm von Kroll aus als Sekretär seinen Weg (1854—1856), ein Jahr bevor sein Hauptwerk an der Königlichen Bühne erschien.

In den fünf Jahren von 1857—1862 beschränkte sich Engel, der Begründer der sogenannten „Sommeroper“, welche dem Publikum nebenbei

einen Ersatz für den Ausfall der Königlichen Oper in den Sommerferien gewähren sollte, auf die Leitung der Konzerte.

Als schließlich wegen der Ungunst der Zeiten das Unternehmen nicht mehr recht gedieh, da wurde das Grundstück subhastiert, aber glücklicherweise blieb bei der Subhastation am 1. Oktober 1862 Engel durch Meistgebot Besitzer. Durch das Engagement des Komikers Weiß, der von Callenbach zu Kroll kam, und der Soubrette Elise Mejo, gewann Engel vorzügliche Stützen zur Darstellung Berliner Possen, die anfangs größtenteils Ed. Jacobson schrieb.

In den Jahren 1866 und 1867 war Adolf L'Arronge Kapellmeister und schrieb als ersten dramatischen Versuch die Posse „Das große Los". Der Sommer blieb bei „Kroll" den Opern, der Winter den heiteren Possen und der Weihnachtsausstellung gewidmet.

Im Jahre 1870 fand eine kurze Vereinigung mit dem „Nowacktheater" statt.

Interessant und denkwürdig war die Feier des 25jährigen Jubiläums des Krollschen Etablissements im Jahre 1869 durch die Anwesenheit des damaligen Königs Wilhelm I., der gleich dem verewigten Protektor Friedrich Wilhelm IV. mit Teilnahme die Fortschritte dieses durch seinen erlauchten Ahn gegründeten Kunstinstituts beobachtete, interessant dann durch die Anwesenheit des Kronprinzen und mehrerer Königlicher Prinzen und eines Auditoriums, das aus den hervorragendsten Militär- und Zivil-Honoratioren bestand.

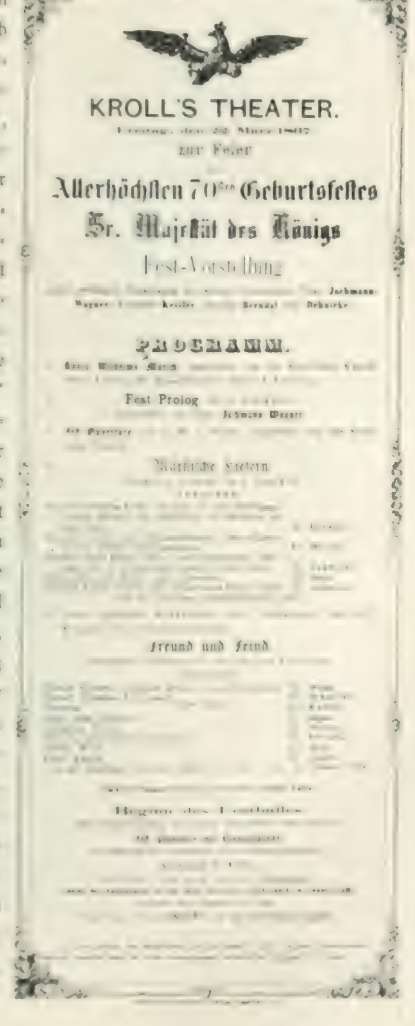
Die aus Anlaß der Feier angeordnete Vorstellung wurde durch den Hochzeitsmarsch aus „dem Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn eingeleitet, worauf das eigens für den Abend gedichtete Festspiel „Grundstein und Jubiläum" von A. Reich folgte. In passenden Versen, die der Verfasser den allegorischen Gestalten „Borussia", „Berlin" und „Breslau", sowie dem Gott Merkur in den Mund legte, wurde auf die Bedeutung des Tages hingewiesen und die Entstehung des Etablissements poetisch dargestellt. Als Stützen und gleichsam als Schutzgötter desselben erschienen in lebenden Bildern die Götter der Liebe, des Gesangs und Weins, verbunden mit den symbolischen Figuren der Weihnachtsfeier, des Masken-







scherzes und der heiteren Laune. Hierauf trafen sich an der „Alsenbrücke" die Repräsentanten des Berliner Publikums „Rat" und „Rätin", „Oberst a. D.", der unvermeidliche „Schulze" mit seiner Gattin und der „Schusterjunge", um in dankbarer Erinnerung an so manche daselbst froh verlebte Stunden der Festvorstellung bei „Kroll" beizuwohnen. In ihrer Mitte machte sich auch Freund „Spillike" mit seiner „Leokadia" bemerkbar, der eine Rede voll witziger Anspielungen auf das gefeierte Etablissement hielt, die mit großem Beifall aufgenommen wurde. Zum Schlusse zeigte Merkur das Krollsche Lokal in bengalischer Beleuchtung, während aus der Versenkung die bekränzten Büsten der königlichen Beschützer, von den Wappenhaltern des preußischen Regentenhauses gehalten, emporstiegen, begrüßt von den Klängen einer „Hymne des norddeutschen Bundes", komponiert von dem Grafen von Redern. Der Berliner Feuerwehrmarsch von Albert Lorenz


KROLL'S THEATER.

zur Feier

Allerhöchsten 70sten Geburtsfestes

Sr. Majestät des Königs

Fest-Vorstellung

PROGRAMM.

Fest Prolog

Freund und Feind



Theodor Wachtel.

ausgeführt von dem Musikkorps der Berliner Feuerwehr und der Kapelle des Hauses, erinnerte daran, daß der ganze Ertrag der Einnahme, ohne jeden Kostenabzug, nur mit Ausnahme eines Sechstels für treue Beamte des Etablissements, dem Pensionsfonds der um Berlin so hochverdienten Feuerwehr von der Direktion überwiesen wurde. Den heiteren Schluß des schönen Festes bildete die hundertste Vorstellung von „Spillike in Paris", die wie immer mit Beifall aufgenommen wurde.

Zwei Jahre lang, von 1877—1879, war dann Rudolf Bial, Kapellmeister des Wallnertheaters, Pächter; aber ohne Glück, obschon er mit den Gastspielen der Gerster und der Patti ganz Berlin auf die Beine brachte. Dann nahm Engel die Zügel wieder selbst in die Hände.

Zahllos sind, wie erwähnt die Künstlernamen, die von „Kroll" aus den Berlinern bekannt geworden sind, von Roger bis zu Wachtel und Bötel und bis zu Schott und Nachbaur, von Karl Formes bis zu Scaria. Jeder Sommer brachte in dieser Hinsicht einen neuen Reichtum.

War ursprünglich die leichte Spieloper der Mittelpunkt des Spielplans, so wagte man sich später auch an größere Aufgaben. Auf der kleinen



Adelina Patti.

Bühne und die Meyerbeerschen Opern mit beschränkten Mitteln zwar, aber mit vortrefflichem Orchester und mit den ungewöhnlichsten Stimmen in Szene gegangen. Italienische Operntruppen erschienen 1860 (Impr. Lesina und Merelli), 1877 (Gardini mit der Gerster und Donadio), 1878 (Adelina Patti), 1885 (Strakosch). Alles in allem blieb das Krollsche Theater noch heute eine spezielle Originalität Berlins.

Wenn die Saisontheater in Deutschland ihre Sommerpausen halten und die größten Jahresbühnen ihre Ferien, dann konzentrierte sich die Elite der freigewordenen Kräfte und bildete ein neues Opern-Ensemble unter der Regie Engels. Dieses System bewährte sich seit Jahren als ein ebenso praktisches wie glückliches.

Mit wahrhaft ästhetischem Sinn sorgte Direktor Engel auch für die Verschönerung des Gartens durch Wasserkünste und Beleuchtung.



Emil Götze

Künstler und Künstlerinnen wie die genannten Wachtel, Nachbaur, Scaria, Schott, Betz, Marcella Sembrich, die Prevosti u. a. feierten im Krolls Theater wahre Triumphe und sie haben „Kroll" nie vergessen können.

Leider starb am 27. Juni 1888 J. C. Engel, sein Sohn Josef übernahm nunmehr die Leitung. Er erweiterte sein Programm und lud Gemma Bellincioni, Etelka Gerster, Minnie Hauck, Katharina Klafsky, Emma Nevada, Frau Moran-Olden, Marcella Sembrich, ferner Bötel, d'Andrade, Emil Goetze, Padilla u. a. zu Gastspielen. Josef Engel verpachtete dann das „Krollsche Theater" an eine Aktiengesellschaft, die es lediglich als Konzerthaus am 12. Mai 1894 wieder eröffnete. Im folgenden Jahre (1895) aber trat die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele die Pachtung an. Unter dem Namen „Neues Königliches Opernhaus", welches etwa 2000 Personen faßt, steht dort die „Sommeroper", an die das

Berliner Publikum so sehr gewöhnt ist, und im Garten finden im Sommer tägliche Konzerte statt. Im Winter wird nur Sonntags ein Schau- oder Lustspiel zu ermäßigten Preisen gegeben. Das Unternehmen der Königlichen Theaterintendantur hat lebhaften Beifall und Dank gefunden und verdient volle Würdigung in der Berliner Theatergeschichte.

In den letzten Jahren ließ die Königliche Generalintendantur in zahlreicher Aufeinanderfolge und mit großem Erfolg u. a. Strauß' Operette „Die Fledermaus" und Sullivans „Mikado" zur Aufführung bringen. Dann traten im „Neuen Königlichen Operntheater" verschiedene Gäste auf, und 1904 diente es während des Umbaues des Königlichen Schauspielhauses ganz den Zwecken des letzteren.

Über neue Pläne der eifrigen Königlichen Generalintendantur verlautet das Folgende, welches wir hier noch erwähnen müssen.

Das Königliche Opernhaus zu Berlin, bezw. die Opernhausbühne entspricht nicht mehr den modernen technischen Anforderungen, die szenischen und dekorativen Anforderungen sind nur unter Aufwand aller Kräfte des Oberinspektors Brandt und seiner Leute zu bewältigen. Das Opernhaus steht z. Z. nicht auf der Höhe der modernen Bühnentechnik, und es unterliegt keinem Zweifel, daß ein Umbau nach den Plänen und unter Oberleitung des Baurats Genzmer und des Oberinspektors Brandt ausgeführt werden wird. Die Königliche Generalintendantur hat das Krollsche Theater gepachtet und sich das Vorkaufsrecht auf das ganze Etablissement gesichert. Sie hat in jeder Hinsicht sehr wohl daran getan, denn der Umstand, daß die Königlichen Hoftheater jetzt ohne Defizit arbeiten und trotz aller schweren Lasten mit der Subvention von 1 Million Mark auskommen, ist wesentlich den materiellen Erfolgen bei „Kroll" zu danken; sie hat daselbst z. B. mit 100 Aufführungen der „Fledermaus" zwischen 5- und 600000 Mark vereinnahmt und der Witwe von Johann Strauß in einer Saison gegen 40000 Mark Tantiemen übersandt. — Das neue Königliche Operntheater, d. h. Kroll, soll ebenfalls einem technischen Umbau unterzogen werden, er ist von den maßgebenden Behörden genehmigt und soll möglichst bald in Angriff genommen werden. Die Bühne soll mit aller modernen technischen Einrichtung, deren sie bis jetzt entbehrte, versehen werden.

Das Deutsche Theater in Berlin.



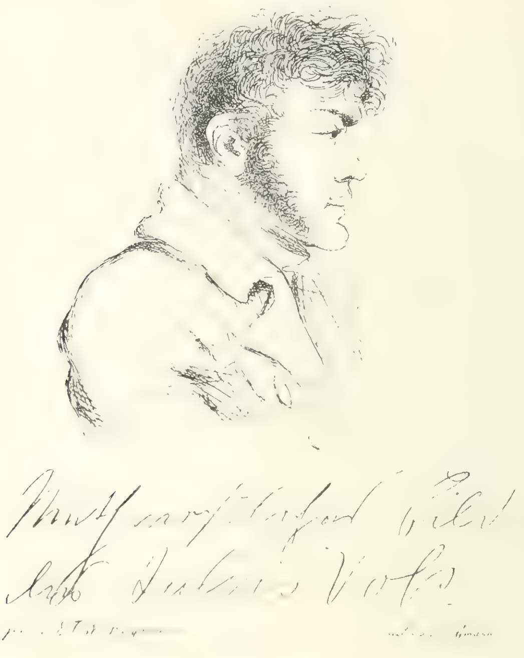
Das Deutsche Theater.

Ehe wir uns mit der Geschichte des heutigen „Deutschen Theaters“ in der Schumannstraße befassen, haben wir zum bessern Verständnis der Berliner Theatergeschichte überhaupt einige kurze historische Bemerkungen über die Entstehung der Berliner Privatbühnen vorauszuschicken, insbesondere auch eine kurze Vorgeschichte des Theaters in der Schumannstraße.

Es ist interessant zu erforschen, unter welchen Verhältnissen neben der Königlichen Hofbühne neue Bühnenunternehmen mit der Zeit in der Hauptstadt des deutschen Reiches entstanden sind. Wien verfügte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schon über eine größere Anzahl von Theatern neben der „Burg“ und „Hofoper“, ein reiches, reges, anregendes und fruchtbares Bühnenleben hatte sich dort entwickelt[1]. Das Volk hatte sich dort bereits seinen dramatischen [illegible] geschaffen: neben dem pathetischen Genre des höheren Schauspiels blühte, aus dem fröhlichen, lebenslustigen Naturell und dem [illegible] der Österreicher geboren, das naive Genre der witzigen und spottlustigen Volkskomödie. Es

[1] [illegible]

war daher kein Wunder, daß man auch im deutschen Norden an dem Punkte, wo das politische und geistige Leben am lebhaftesten flutete, anfing, über die Hofatmosphäre der Königlichen Bühnen hinaus einer volkstüm-



Julius von Voß.

licheren Freiheit und Selbständigkeit zuzustreben. Charakteristisch sind in dieser Beziehung die vielfachen Bemühungen, die Pläne und Vorschläge, welche von Julius von Voß, dem vergessenen Berliner Erzähler und dem eigentlichen Schöpfer des Berliner Lokalstückes, ausgingen. Er war unermüdlich nach jener Richtung hin tätig, theoretisch und praktisch. Schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachte er seine Wünsche bezüglich

einer neuen Bühne in die Öffentlichkeit. Im zweiten schrieb er in Berliner Mundart und treuer Sittenspiegelung den „Stralauer Fischzug", welchen Graf Brühl annahm und aufführen ließ. Das war am 24. August 1821 im — „Königlichen Opernhause"! Das lokale Element war von Gern, von Rüthling und Wauer in erster Linie vertreten, jener gab einen „Onkel aus der Pfefferbude", einen Horndrechsler, Rüthling einen von dessen Söhnen, Wauer einen Berliner Sattler, Frau Unzelmann (später Geheimrätin Werner) dessen Tochter, der jüngere Unzelmann einen Schullehrer, Frau Eizerstädt „Die Tante aus dem Fleischscharren", Mattausch einen alten Chausseezöllner, Holzbecher einen „Schwadroneur" Rohrsperling, Eduard Devrient, damals der jüngste Bassist, einen blinden Harfner, Henriette Reinwald eine blinde Sängerin. Rüthling, Wauer, Holzbecher, Unzelmann, Devrient, die Unzelmanns waren in Berlin geboren, die Eizerstädt in Bremen, Gern stammte aus Süddeutschland, Mattausch aus Prag.



Rüthling.

Einem so scharfsinnigen Kopfe, wie Brühl, konnte angesichts der Entwicklung der preußischen Hauptstadt die Wichtigkeit des lokalen Elements für die Bühne nicht entgehen.

Als der Schauspieldirektor C. Döbbelin unmittelbar nach dem Befreiungskriege ebenfalls die Absicht kundgegeben hatte, für leichtere kleinere Stücke ein neues Theater zu gründen, setzte Graf Brühl dem Könige die Nachteile sofort auseinander, welche dem Hoftheater aus solcher Konkurrenz entstehen würden, aber er war vorsichtig und einsichtig genug, auch hinzuzufügen, daß man ihm selbst bei eventueller Erlaubnis zur Begründung eines kleineren Vorstadttheaters die Wahl der anzustellenden „Subjekte" über

lassen solle. Fürst Hardenberg antwortete im Jahre 1816, daß der König der Errichtung einer kleineren Bühne nicht abgeneigt sei, daß aber die finanziellen Interessen der Hofbühne nicht gefährdet werden dürften. Graf Brühl verfaßte auch eine ausführliche Denkschrift mit genauer Abwägung der Vor- und Nachteile, aber sie wurde vorläufig ad acta gelegt.



O! Kinder, mein Vaterland!

RÜTHLING

als Valentin

in ein Ständchen vor dem Potsdammer Thor

Der Brand des Schauspielhauses im Jahre 1817 ließ die Idee wieder lebendig werden, d. h. Graf Brühl machte 1819 neue Vorschläge zur Errichtung eines Vorstadttheaters und hatte dabei für das etwa neu zu errichtende Haus das Gebäude der damaligen „Konkordia" im Auge. Lustspiele, Possen, kleine Opern mit Einschluß der Wiener Zauberopern, komische Balletts u. s. w. sollten hier das Repertoir bilden.

Noch aber schien die Sache wieder in die Ferne zu rücken. Da gelang es – wie wir bereits an einer anderen Stelle ausgeführt – dem Kriegskommissar Friedrich Cerf, unter dem 13. Mai 1822, für sich und seine Nachkommen eine Königliche Konzession zur Errichtung eines zweiten Theaters unter dem Namen „Königstädtisches" und durch Kabinettsordre vom 17. Juni desselben Jahres die Erlaubnis zur Gründung einer die Ausführung unternehmenden Aktiengesellschaft zu erwirken.

Das neue Theater, für welches das Cerfsche Haus am Alexanderplatz umgebaut wurde, lag „über der Spree"; schon das mußte in den Augen des besorgten Monarchen die Gefahren der Konkurrenz herab-





Berlin den 23 Nov. 24

[illegible]

[illegible]

Autogramm von [illegible]

erwünschten Entscheidung entgegen.
Der ich mit der ausgezeichnetesten
Hochachtung verharre — Ew: Wohlgeb.

Ergebenster
Diener
Heinrich Schmelka.

Mitglied u. Regisseur
des Königl. städt. Theaters

Neue Friedrichs=Straße
No 18.

mindern. Noch mehr geschah dies durch die Repertoireinschränkungen. Die große Oper, die eigentlich ernste Oper, die Tragödie und das große Schauspiel waren vollständig ausgeschlossen. Nur Lustspiel, Posse, komische Oper und Melodramen waren hier zur Aufführung erlaubt. Dieselben durften aber nie aus dem Repertoir der Königlichen Bühnen gewählt sein, bevor nicht zwei volle Jahre seit deren Aufführung verflossen waren, und ebenso durfte ein Mitglied des Königlichen Theaters erst nach zwei Jahren seines Abganges oder seiner Entlassung bei dem „Königstädtischen" angenommen werden. So war also der erste Grund zur Errichtung neuer, meist Sommer-Theater neben den Königlichen Theatern gelegt und die weitere Bahn dafür geebnet.

Im Jahre 1844 wurde dann auch das „Krollsche Etablissement" eröffnet, welches, nachdem kleinere Vorstadtbühnen und selbst das „Königstädtische Theater" wieder von der Bildfläche verschwanden, noch heute in Blüte steht.

Zur Zeit der Theaterintendanz Botho von Hülsens, also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, schossen neue Theater allmählich wie Pilze aus der Erde. Ihre Entstehung hatte nicht nur ihren natürlichen Grund in der ungeheuer sich vermehrenden Bevölkerung Berlins, sondern auch in dem Umstande, daß die Königliche Bühne, durch ihre Überlieferungen in ihrem Repertoir beengt, aus künstlerischen, politischen oder konfessionellen Gründen nicht diesem oder jenem dramatischen Erzeugnis ihre Tore öffnen konnte, endlich in dem Gesetze von dem freien Wettbewerb. Über jene Theater werden wir später uns verbreiten.

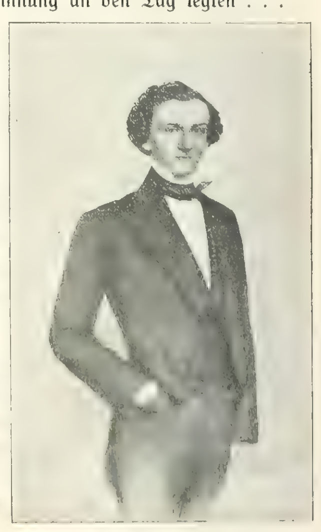
Innerhalb Berlins wurden, wie gesagt, anfangs keine neuen Konzessionen vergeben. Klagte doch die so vornehm bevormundete Hofbühne sehr über den Schaden, den ihr das „Königstädtische Theater" zugefügt hatte. Vor der Errichtung des letzteren, so hieß es, hätten sich die Einnahmen von den deutschen Vorstellungen bis zu [illegible] Taler erhoben, dann sich aber um die Summe von 30—40000 Talern regelmäßig vermindert. Dabei ist es besonders auffallend, daß gerade von Mitgliedern der Hofbühne Bewerbungen ausgingen, neue Konzessionen zu erhalten, z. B. von Louis Schneider und von Paul Taglioni. Jedes Gesuch wurde abge-



Wilhelm Deichmann.

schlagen, soweit es sich um Errichtung einer Bühne in der Stadt selbst handelte. Desto nachsichtiger war man aber bei Konzessionsgesuchen, wenn es sich um Sommerbühnen außerhalb Berlins handelte. Über den Unwert der Sommerbühnen ist wohl kein Wort zu verlieren, aber es muß doch betont werden, daß die Behörden, die einer freien Entwickelung des Schauspiels durch den Zensurzwang schon die größten Hindernisse bereiteten, auch mit den Sommertheatern extra muros keine kunstfreundliche Gesinnung an den Tag legten . . .

Schon seit 1846 waren gleichwohl allerlei theatralische Spiele privater Natur im Saale des Kasinos, also innerhalb Berlins, aufgeführt worden. Da gelang es Friedrich Wilhelm Deichmann (geb. 1821 in Berlin) die Erlaubnis zur Errichtung einer Sommerbühne innerhalb Berlins zu erlangen. Ein neues, kleines, eigenes Theater für die Öffentlichkeit wurde in der Schumannstraße gezimmert und am 25. Juni 1848 festlich eröffnet. Die in dieser Vorstellung mitwirkende Soubrette vom Dessauer Hoftheater Elise Schütz wurde sofort der Liebling Berlins, was für das Gedeihen des Theaters von Wert sein mußte. Im Juli desselben Jahres bereits erschienen Anton Ascher und Fräulein



Anton Ascher.

Rubenow, vom Potsdamer Theater kommend, um bald die wichtigsten Stützen des jungen Instituts zu werden, ebenso der Komiker Börner. Weirauch siedelte im Oktober vom Stettiner Theater dahin über und schließlich noch Ottilie Genée von Danzig. — Alle diese Talente stellten sich in den Dienst des neuen Unternehmens, und bald stieg das Theater, dem man anfangs den populären Namen des „Friedrich Wilhelmstädtischen" gab, zur Bedeutung.*)



August Weirauch

Bei der Rührigkeit des Leiters und Unternehmers, bei der Vortrefflichkeit seiner Kräfte, die von Jahr zu Jahr in der Gunst des Publikums wuchsen, und bei der Altersschwäche, in welche das „Königstädtische Theater" schließlich verfiel, konnte es nicht ausbleiben, daß das Deichmannsche Theater in der Schumannschen Straße bald einen reichen Einfluß auf das Berliner, ja das gesamte deutsche Bühnenleben gewann. Das Theater in der Schumannstraße fürchtete sich nicht, selbst in Konkurrenz mit dem Königlichen Schauspielhause zu treten, wie die spätere Aufführung bedeutender Lustspiele beweist.

Äußerlich war nun für das Berliner Bühnenleben durch den Umstand, daß die erwähnten neuen Theater, das Krollsche Etablissement und das Theater in der Schumannstraße, ursprünglich Sommertheater waren, d. h. Bühnen, umgeben von meistenteils herrlichen Gartenanlagen, in welche das Publikum im Zwischenakte hinausströmte, um Luft oder Erfrischungen zu genießen, und in welchen auch vor und nach jeder Aufführung noch musikalische Ge-

*) Erst später erhielt das Theater in der Schumannstraße den Namen „Deutsches Theater".

nüsse geboten wurden, eine ganz eigenartige, originelle Physiognomie entstanden, eine in der Tat von dem exklusiven aristokratischen Stile, von der konzentrierten Abgeschlossenheit der Hofbühnen, des Königstädtischen, wie überhaupt aller älteren Theater abweichende neue Form des Bühnengenusses. Diese neuen Theater waren mit ihrer Tendenz, mit ihren Stoffen weit mehr aus dem aktuellen Leben geboren, standen auch mitten in demselben und dienten ihm. Von der Gunst des Publikums getragen, richteten sich diese Bühnen dann auch wieder als Winterbühnen, als ganzjährige Musentempel ein und durchliefen, höheren Zielen zustrebend, auch immer bedeutendere architektonische Wandlungen, aber ihren volkstümlichen Ursprung haben sie lange nicht verleugnen können.



Albert Lortzing.

Als der kühnste und unternehmungslustigste Direktor stand Friedrich Wilhelm Deichmann da, der Begründer des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, als es ihm in kurzer Zeit gelang, für sein Theater ganzjährige Spielzeit zu erlangen und über das altersschwache Königstädtische Theater obzusiegen. Während des Wanderlebens, welches das letztere unter Direktor Cerf in der Friedrich- und Königstadt ausführte, wuchsen die Erfolge Deichmanns zusehends. Hahns „Eigentum ist Diebstahl" und Mödingers „Macht des Goldes" hatten ihm Geld eingebracht; die Winterkonzession besaß er schon und so baute er denn ein größeres, stattliches Haus, dasselbe, welches später zwar mehrfach umgebaut wurde, aber der eigentliche Boden vieler der größten Berliner Bühnenerfolge geblieben ist bis zu dem Tage, an welchem sich dort das neue „Deutsche Theater" konstituierte. Die Eröffnung des umgebauten Hauses fand am 17. Mai 1850 statt. Das treffliche Personal, Ascher an der Spitze, wurde zum Teil bereits erwähnt;

Albert Lortzing, der hier, nach unglücklichen Versuchen in der österreichischen Kaiserstadt, in seiner Vaterstadt Fuß gefaßt hatte, war Kapellmeister und dirigierte seine eigene Festouvertüre. In der Eröffnungsvorstellung wirkten Richter, Weirauch, Gähler, Stotz, Hesse und die Damen Auguste Schulz, Agnes Block, Pauline Feral und Ottilie Genée mit. Das Engagement des ausgezeichneten Komikers L'Arronge wurde einer der glücklichsten Griffe Deichmanns, und dann hatte er wieder einen großartigen Possenerfolg mit Weirauchs „Wenn Leute Geld haben". — Jetzt bemächtigte sich der rastlose Impresario auch der Spiel-



Ottilie Genée



L'Arronge

oper. Lortzing selbst schritt voran mit seinen „Beiden Schützen" und dem „Wildschütz". Leider sank der Meister so fröhlicher und volkstümlicher Weisen sehr bald ins Grab, aber das Interesse für die Oper nahm einen ungeahnten Aufschwung, als Woltersdorff aus Königsberg mit seinem in der Tat ganz ausgezeichneten Opernensemble monatelang gastierte und diesem Gastspiel sich auch die Pforten des Königlichen Theaters öffneten. Der Ehrgeiz Deichmanns geriet hierdurch in das

richtige Fahrwasser. Die Königstädtische Konkurrenz im Zentrum war bereits besiegt, das Krollsche Opern-Unternehmen konnte nicht flott werden. Das Callenbachsche Privatunternehmen vor dem Oranienburger Tore, das nachmalige Woltersdorffsche, heutige Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, bewegte sich bescheiden in den engen Grenzen leichtester Vaudevilles und kleiner Possen. Deichmann richtete sein Ziel darauf, das vornehmste Publikum zu gewinnen. Er wollte mit dem Hofbühnenrepertoir selbst in Konkurrenz treten, welches damals allerdings viele Nieten zog und erst in der skrupellosen Vorführung der derberen „Anna Lise" von Hersch den Nebenbuhler etwas zurückdrängte. Deichmann kultivierte zunächst auf eigene Kosten eine Oper. Unter Leitung des Kapellmeisters Telle gewann er in der trefflichen Primadonna Küchenmeister-Rudersdorf eine Zugkraft, mit ihr Düffke, den Tenor Hirsch u. a. Allerdings kostete ihn die deutsche Oper viel Geld, das er mit einer italienischen Truppe unter Bocca zurückzuerobern suchte; aber diese reussierte nicht, die Primadonna Florentini wurde kontraktbrüchig. Die größte Mühe wurde nun dem feineren Lustspiel und dem Volksschauspiele zugewandt, und hier allerdings gab es wieder Treffer. Von Bedeutung war hier die erste Berliner Aufführung von Freitags „Journalisten" mit Ascher als „Bolz", des epochemachenden Lustspiels, das erst mehrere Jahre später im Königlichen Schauspielhause Aufnahme fand. Nicht minder die erste Aufführung von Gutzkows „Königsleutnant" mit Ascher als „Thorane". Deichmann hielt sich an jüngere Dramatiker: Blenke, Georg Horn, Rudolf Genée. Der Erstgenannte griff mit seinem „Habsburg und Hohenzollern" in die Tagesfragen ein.



Gutzkow.

Im Jahre 1853 ergänzte Deichmann das Theater durch den Bau eines neuen Sommertheaters. Nach einigen Jahren glücklicher Alleinherrschaft auf dem von ihm eroberten Gebiete drohte jetzt dem Unternehmer von Osten her eine gefährliche Konkurrenz in dem durch Wallner neu erstandenen Königstädtischen Theater. Anton Ascher entwickelte aber eine erstaunliche Regietätigkeit. Bedeutende Gastspiele mußten wett machen, was matte Stücke verschuldeten. Der Pepita-Enthusiasmus der Berliner 1853 bildet ein besonderes Blatt in der Geschichte dieses Theaters. Als er verrauscht war, erschienen die falschen Pepitas, unter ihnen zum ersten Male Marie Geistinger, die jahrelang am alten Theater in der Schumannstraße als Mitglied wirkte, aber auch Käthe Schiller aus Wien.

Fritz Beckmann nebst Gattin, die einstigen Lieblinge des Königstädtischen Theaters, wurden bei Deichmann vom Publikum mit großem Beifall wieder begrüßt, ferner das Ehepaar Heese aus Dresden, ebenso Raeder und die Elite der Wiener Komiker Nestroy, Scholz, Treumann, Rott, Ida Schuselka, die Vorgängerin der Geistinger. Ferner wurde Dawison herangezogen. Er kam und hatte große Erfolge, er brachte u. a. Wolfsohns sensationelles Schauspiel „Nur eine Seele“ mit. Emil Devrient erschien wiederholt, Heinrich Marr, Marie Seebach, Friederike Goßmann, Friedrich Haase traten gleichfalls auf. Mit allen diesen Größen der damaligen deutschen Bühnenwelt, die bald im heiteren Genre dem Repertoir ein interessantes Gepräge verliehen und eine Fülle von fesselnden Lustspielen, Schauspielen und Possen zuführten, stand fortdauernd das Theater in der Schumannstraße im Mittelpunkte des Interesses.

Mittlerweile war das „Wallnertheater“ ebenfalls auf die Höhe gelangt, Deichmann scheute daher nicht vor Unternehmungen, welche jenem die Spitze bieten sollten. So sehen wir bei ihm Theodor Wachtel im Jahre 1861 zuerst vor dem Berliner Publikum erscheinen und das hohe C mit dem üblichen Peitschenknall losschmettern. Dann erblicken wir periodisch die Künstler des Wiener Burgtheaters zu einem Gastspiele wiederkehren: Fichtner, die Haizinger, Sonnenthal, Friederike Bognar, Auguste Baudius, Lewinsky, Meixner u. s. w. Sie enthüllten vor den Berlinern, das Repertoir des Burgtheaters mitbringend, den Reiz ihres mustergültigen Ensembles.



Deichmanns Theater war auch für die Ausländer das liebste Absteigequartier. Der Neger Ira Aldridge, der englische Shakespeare-Darsteller Phelps und die Horn-Pipe-Tänzerin Lydia Thompson, der Franzose Laferrière mit seiner Truppe machten hier die Berliner mit der fremden



Ira Aldridge

Darstellungskunst bekannt. Im einheimischen Repertoire freilich hat die Posse noch glänzende Treffer. Das Wallnertheater hatte Kalisch, den Matador der Berliner Posse, völlig in Beschlag genommen, aber Salingré, Pohl, Jacobson, Weirauch waren nicht minder produktiv. Des letzteren Posse „Die Maschinenbauer von Berlin" war ein Triumph des Berliner Volksstückes. Dieses vielseitige, in seiner Fülle des Verschiedenartigen durch die Konkurrenz noch gesteigerte Repertoirebild aus der älteren Zeit des Theaters in der Schumannstraße machte im Beginn der sechziger Jahre einer einzigen neuen epoche-

machenden Erscheinung Platz, nämlich der Operette Offenbachs, den satyrisch-frivolen von genial-graziöser und pikanter Musik getragenen Parodien und Possen. Nach Berlin brachte Offenbach zuerst die gastierenden „Bouffes Parisiens“ auf der Krollschen kleineren Bühne im Sommer 1858. Die deutsche komische Oper war nach Nikolais und Lortzings Tod völlig ermattet. Sie produzierte nichts mehr. Die Berliner Posse stand zwar noch auf der Höhe, für die Zukunft war aber kein echter jüngerer Nachwuchs da. Deichmann wollte nun, daß sich die sensationellen Erfolge von der Seine an der Spree wiederholen sollten, und so wurde Offenbach bald Alleinherrscher auf dem Theater in der Schumannstraße. Das nächste Jahrzehnt gehörte ihm fast ausschließlich.



Offenbach.

Im Jahre 1860 erschien „Orpheus in der Unterwelt“, 1861 „Fortunios Lied“, 1862 „Die Seufzerbrücke“, 1864 „Die Schwätzerin von Saragossa“, 1865 „Die schönen Weiber von Georgien“ und „Die schöne Helena“, 1867 „Blaubart“ und „Pariser Leben“, 1868 „Die Großherzogin von Gerolstein“, „Urlaub nach Zapfenstreich“, 1869 „Insel Tulipatan“, 1870 „Perichole“, 1871 „Prinzessin von Trapezunt“. Aus der zahllosen Menge heben wir nur die Haupttreffer hervor, deren andauernde Erfolge dem Geschmacke eine neue Richtung gaben.

Inwieweit es für Deichmann ein Vorwurf war, den sogenannten „Offenbach-Kultus“ befördert zu haben, der von Wien und Berlin aus natürlich über alle deutschen Privattheater sich verbreitete, das zu erörtern, ist hier nicht der Platz. Für jenes Genre aber hatte das Theater Deichmanns

damals schon die geeignetsten Kräfte: Schindler, Emil Thomas, Luttmann, Leczinska, später August Neumann nebst Gattin und Elise Schmidt, Max Schulz, Adolfi, Lucie Limbach, die Rigano, Julie Koch (Bossenberger), Lina Mayr und Anna Schramm.

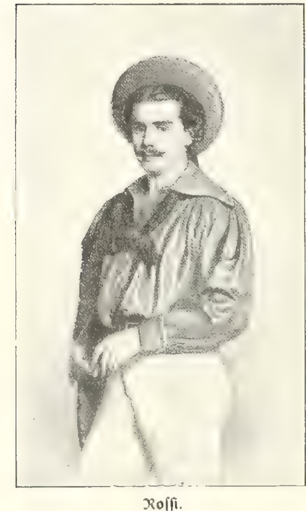
Noch immer gab es übrigens bei Deichmann zwischen den Operetten Lustspielabende. Klara Ungar, Josef Geiger, Karl Pätonay, Konstanze Huvart entwickelten ein feines Zusammenspiel. Doch fühlte sich das Lustspiel bereits beengt. Die Operette strebte, das ganze Terrain zu erobern, und dies desto eher, je mehr im Kampfe der neuerwachten Konkurrenz die einzelnen Bühnen Berlins ein Genre ausschließlich, aber vollkommen zu beherrschen strebten.



Klara Ungar.

Im Jahre 1869 auf 1870 wurde die Theaterfreiheit für das Reich verkündet. Deichmann hatte sein Theaterschiff durch manche Stürme hindurch in den sicheren Hafen gebracht, er sehnte sich angesichts der neuen theatralischen Überflutung offenbar nach einer Existenz, die weniger Aufregungen bot. So ersah er den günstigen Moment in der neuen Gründerzeit und verkaufte sein Theater 1872 an den Buchhändler Hoffmann, der nach einer architektonisch-prachtvollen Umgestaltung des Hauses den Sekretär und Dramaturgen Emil Neumann als Direktor wählte. Die Operette trat jetzt unverhofft in ein neues Stadium. Als Pariser Erzeugnis nach dem deutschen Kriege totgesagt, entwickelte sie plötzlich ein frischeres und fröhlicheres Leben denn jemals. In Lecocq, dem Operettenmeister der Republik, hatte Offenbach einen der glücklichsten Jünger gefunden. In der lustigen Kaiserstadt an der Donau andererseits hatte aber auch der Walzerkönig Johann Strauß in der Operette eine neue Form für die holdesten Blüten aus dem unerschöpflichen Füllhorn seiner Melodien entdeckt. Suppé griff ebenfalls nach den Lorbeeren der Operette. Jetzt war der Moment gekommen, um das Lustspiel gänzlich den Konkurrenten

zu überlassen. Diese Hoffmannsche Periode des Theaters in der Schumannstraße, die mit verschwindenden Ausnahmen (Salingrés Posse: „Die Reise durch Berlin") nur der Operette gewidmet war, ist unstreitig glänzend gewesen. Sie war auch epochemachend durch das erste und wiederholte Erscheinen der Meininger und durch das Gastspiel von Salvini und Rossi, den Meistern italienischer Schauspielkunst, in welchen die blendendste Technik dem kühnsten Realismus zu Hülfe kam.



Rossi.

Das ehemalige Deichmannsche Theater wurde das „fashionableste" der Reichshauptstadt. Mit den Meiningern, die hier im Sommer 1874 zuerst auftraten, trat auch die Notwendigkeit stilvoller Ausstattung hervor. Regisseur Tetzlaff aus Dessau, der Neumanns Stelle übernahm, sorgte für eine feine Inszenierung. Das Ensemble enthielt zudem die besten Kräfte: August Neumann, Max Schulz, Karl Swoboda, Elise Schmidt, Albertine Stauber, Helene Meinhardt, Jenny Stubel, Adele Krén u. s. w.

So gingen „Mamsell Angot", „Die Fledermaus", „Cagliostro", „Boccacio" u. s. w. unter Bedingungen in Szene, die es erklärlich machten, daß auch die Nicht-Offenbachische und namentlich die Wiener Operette mit ihrem Humor, ihren populären Melodien und ihrem äußeren Glanze volkstümlich und Mode wurde.

Nach dem deutschen Kriege von 1866 trat freilich eine Art Stauung auf diesem Gebiete ein; die Erfolge ließen nach. Nach dem Tode Hoffmanns verkauften die Erben das Theater an den erfolggekrönten Bühnenschriftsteller Adolf L'Arronge. Das alte Ensemble zerstreute sich in alle Winde.

Als neuer Pächter stellte sich im Herbst 1881 ein in der Reichshauptstadt bisher nicht eben bekannter Mann, Julius Fritzsche, ein. Er kam von Hamburg; dort hatte er kurze Zeit das Karl-Schulze-Theater mit Umsicht geleitet. Das Glück war ihm anfangs nicht hold, obwohl das Ensemble: vom älteren Stamme Elise Schmidt, Wellhof, Broda, Swoboda, Szika, Binder, vortrefflich und seine Inszenierungen der Stücke äußerst geschickt waren. Fritzsche nahm daher, da der neue Besitzer des Theaters L'Arronge mit Gleichgesinnten mittlerweile den Plan einer neuen Theatergründung gefaßt hatte, das Anerbieten an, den ursprünglich für fünf Jahre abgeschlossenen Kontrakt auf zwei zu verringern. Da aber stellten sich in unmittelbarer Aufeinanderfolge für Fritzsche mit Strauß und Millöcker zwei Erfolge ein, die alles bisher ähnlich Dagewesene in den Schatten wiesen: „Der lustige Krieg" und „Der Bettelstudent". Von neuem kam die Operette in Schwung, ja wie kaum jemals früher. Die echte Berliner Posse war nicht mehr am Leben, der Humor, die Satire, jetzt musikalisch so liebenswürdig verziert, fanden in der Operette, die übrigens immer mehr nach dem Stile der Spieloper hinüber zu drängen schien, eine geeignete populäre Bühnenform. Der durch den geschickten Bühnenleiter und seine Hilfstruppen herbeigeführte Aufschwung des Genres zeigte sich vor allem darin, daß, als Fritzsche 1883 genötigt war, das Operettentheater in der Schumannstraße, infolge der dort beschlossenen Begründung des „Deutschen Theaters", anderwärts unterzubringen, der bisherige Besitzer des alten Grötzkowschen Walhallatheaters sich von seinem bisherigen Spezialitätenkultus lossagte und auch Operetten gab.



Otto Sommerstorff

Die oben erwähnte Begründung des „Deutschen Theaters" in Berlin an Stelle der zum Possen- und Operetten-Theater gewordenen alten Deichmannschen Bühne in der Schumannstraße ist das wichtigste Ereignis in der Berliner Theatergeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben, der täglich sie erobern muß. (Faust II.)

Otto Sommerstorff

Berlin, 1893.

Autogramm von Otto Sommerstorff.

Recht trübe war es mit der „Großen Kunst" vor und nach der Zeit des großen nationalen Aufschwunges des deutschen Volkes um die siebenziger Jahre bestellt gewesen.

Operette, Posse, das französische Sittendrama des Augier, Dumas und Sardou standen damals im Vordergrunde; das klassische Drama, wo es gepflegt wurde, schien infolge mangelhafter Aufführung „abgewirtschaftet" zu haben.

Ein neues, ernstes Drama, nicht bloß seichte Unterhaltungsstücke, zeigte nirgendswo hoffnungsvolle Keime des Emporsprießens, und die geschminkte Kunst des Virtuosentums mußte bis zum Auftreten der Meininger alles ersetzen.

Mit dem Anfange der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann der Wunsch nach besseren Zuständen lebhafter zu werden und endlich ein neuer Hauch durch die deutsche Literatur und Bühnenkunst zu gehen. Diesem Aufschwunge, dieser Erkenntnis war die Entstehung einer Bühne von ausgesprochen ernsten literarischen Zielen im Hause in der Schumannstraße zu verdanken.

Es durfte als ein reformatorisches Vorgehen begrüßt werden, was ein Häuflein ideal gesinnter, aber auch vermögender Fachmänner, Dichter

und Darsteller, im Verlaufe des Jahres 1882 planten und 1883 zur Ausführung brachten: die Gründung des deutschen Theaters durch Adolf L'Arronge, Ludwig Barnay, Dr. August Förster, Siegwart Friedmann, Friedrich Haase und Ernst Possart auf einer an die Einrichtung des Théâtre français erinnernden sozietären Basis. Diese Schöpfung eines Kunsttheaters, welches fest und entschlossen gesonnen war, sich künstlerisch an die Spitze der deutschen Bühnen zu stellen, konnte freilich nicht ins Leben treten, ohne einen Sturm in der Bühnenwelt zu erzeugen, einen Sturm begeisterter Zustimmung, aber auch kritischer Gegenmeinungen.



Ludwig Barnay



Dr. August Förster

Das ursprünglich aufgestellte Programm ward — Ehre der deutschen Kunst! — mit eisernem Fleiß und schaffensfreudigster Beteiligung aller Kräfte zur Ausführung gebracht. Die vornehmsten Kräfte des damaligen deutschen Bühnenstaats, Hedwig Niemann-Raabe, Anna Haverland, Barnay, Förster, Friedmann, Haase, vereinten sich mit einer Anzahl hochbegabter jüngerer Talente zur Ausführung eines Repertoirs, dessen Grundstock die nationalen Klassiker bildeten. Und

alle szenischen Vorteile wurden bei diesen Vorstellungen gewahrt, alle mittlerweile durch die Meininger und andere Theater errungenen Bühnenvorzüge angenommen.

Das „Deutsche Theater" strebte die höchsten Ziele an, und es ist ihm gelungen, vielfach Vollendetes zur Ausführung zu bringen und hohe Aufgaben zu lösen.



Friedmann.

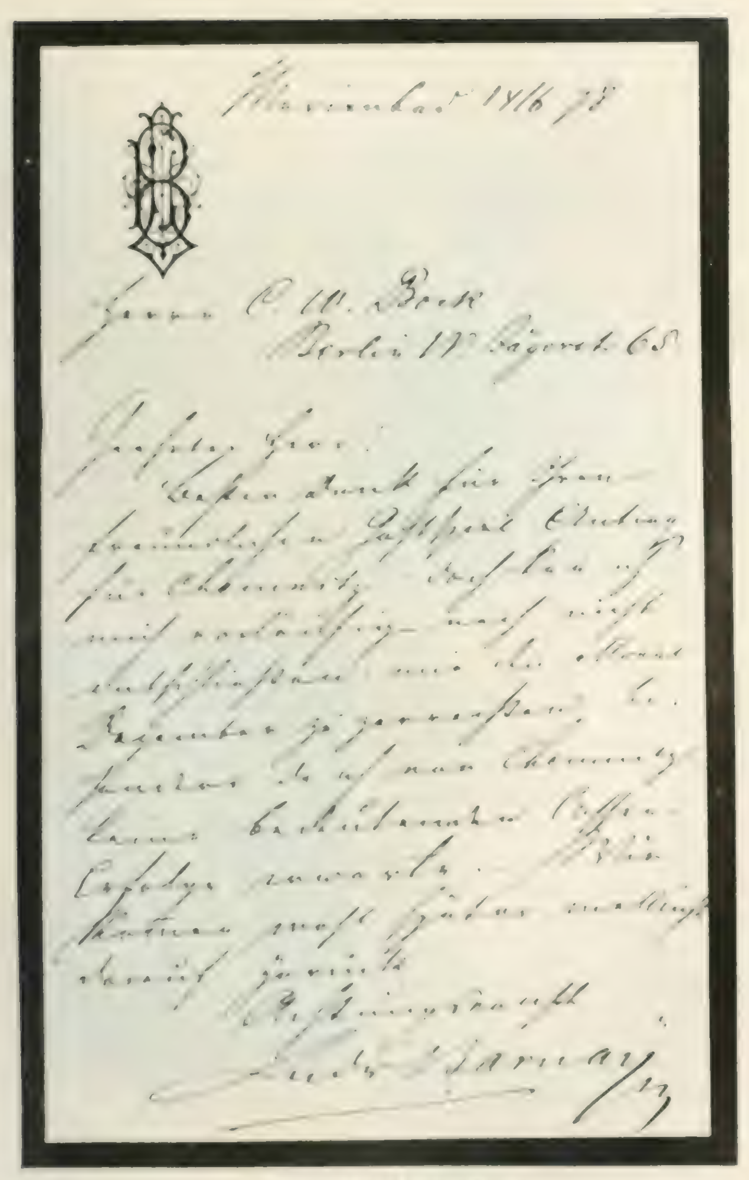
Schon die erste Vorstellung von „Kabale und Liebe" am 29. September 1883 war ein neuer Markstein in der Berliner Theatergeschichte. Hedwig Niemann-Raabe sprach vorher einen Prolog; Barnay gab dann den Präsidenten, Förster den Miller, Friedmann den Wurm, Freitag den Ferdinand in Schillers Drama.

Fast alle Geistesheroen: Schiller, Goethe, Shakespeare, Lessing, Kleist und Grillparzer u. s. w. erlebten im „Deutschen Theater" eine vorzügliche Darstellung und Interpretation.

Interessant war Barnays Bühnenexperiment, den „ungestrichenen" Don Carlos für zwei Abende zu inszenieren, ein Versuch, der sich zwar für die Dauer nicht halten ließ, aber doch in jeder Beziehung durch die großartige Wiedergabe als eine schauspielerische Tat erschien.

Den Wert, das Können der Darsteller und die Kunst der Regie stellten u. a. auch die Aufführungen von Calderons „Richter von Zalamea" und Shakespeares „Romeo und Julia" in das hellste Licht.

Kurz, das „Deutsche Theater" wurde eine Musterbühne, die die großen Dramen unserer Dichter von Künstlern ersten Ranges in unvergleichlicher Weise zur Darstellung brachte, ungeachtet sich die Sozietäre Ludwig Barnay, August Förster — der neben L'Arronge die Stütze der



Marienbad 18/6 78

Herrn C. W. Beck
Berlin W. Jägerstr. 65

Geehrter Herr!
Besten Dank für Ihre freundliche [illegible] Einladung für Chemnitz, [illegible]

[illegible]

Ludw. Barnay

Autogramm von Ludwig Barnay



Regie und der Vertreter des Laubeschen Geistes war — dann Friedrich Haase, Ernst Possart und Siegwart Friedmann von dem Unternehmen zurückzogen, und Adolf L'Arronge allein als Direktor ausharrte.



Dr. August Förster
als Richter von Zalamea

Das Sozietärsystem bewährte sich nicht. Possart hatte noch vor der Eröffnung die Gemeinschaft verlassen, Haase folgte bald; unter leidenschaftlichen Kämpfen ertrotzte Barnay den Austritt — beide mußten sich verpflichten, während zweier Jahre nicht in Berlin aufzutreten — und Förster verlangte dringend seine Entlassung, als das Wiener Burgtheater ihn zu seinem Leiter berief. Aber auch ohne Sozietäre, unter L'Arronges sicherer, zielbewußter Führung, setzte das „Deutsche Theater" die von den Meiningern begonnene Theaterreform kräftig und selbständig fort. Die Künstlerschar, über welche das „Deutsche Theater" verfügte, verschafften ihm Sieg auf Sieg. Josef Kainz, Agnes Sorma, Otto Sommerstorff, Teresina Geßner, Anna Jürgens, die schöne Frau von Hochenburger, Max Pohl, Arthur Kraußneck, Georg



Josef Kainz

Engels, Gustav Kadelburg, Frau von Pöllnitz, Marie Pospischill, Hermann Nissen, Ernst Pittschau u. a. haben unter L'Arronge zur Blüte des „Deutschen Theaters" beigetragen.

In der Tat wurde dieses immer mehr eine Schule der Schauspielkunst; eine Rosa Retty, Bertha Hausner, Vilma von Mayburg, Marie Reisenhofer, Marie Frauendorfer faßten hier zuerst Boden und ernteten hier ihre ersten Erfolge.



Otto Sommerstorff und Teresina Sommerstorff als Faust und Gretchen.
Nach einer Kupferätzung aus dem Verlage der Hofkunstverleger Heuer & Kirmse, Halensee-Berlin.

Leider konnte das „Deutsche Theater" als vornehmes Klassikertheater nur bis zum Jahre 1888 sich behaupten. Als Ludwig Barnay das „Berliner Theater" und Oskar Blumenthal das „Lessingtheater" eröffneten, da hatte Adolf L'Arronge schweren Stand. Seine besten Kräfte verließen das „Deutsche Theater" — Kainz und die Sorma freilich nur für kurze Zeit — ein ausharrender Nachwuchs fehlte, und dazu begann das Königliche Schauspielhaus unter neuer Leitung nun das zu verwerten, was es von der Privatbühne für die Aufführung der Klassiker gelernt hatte.

Auf den Trümmern des L'Arrongeschen „Deutschen Theaters" ist dann im Jahre 1894 das „Deutsche Theater" Dr. Otto Brahms entstanden.

Ein neuer Geist hatte die deutsche Literatur jetzt kräftig durchweht; eine neue Richtung zog herauf. Lindau, Bürger, Schönthan, Moser u. s. w., welche zuletzt die Beherrscher des Repertoirs und die Vertreter des deutschen Dramas gewesen waren, wurden durch andere jüngere Kräfte abgelöst.

Otto Brahm, der zuvor mit Paul Schlenther die „Freie Bühne in Berlin" zu einer Pflegestätte der neuen naturalistischen Schauspielkunst ge-

macht hatte, wußte alsbald die besten Talente des jungen naturalistischen Dramas um sich zu vereinigen.

Er gewann Kainz und die Sorma als darstellende Künstler wieder, er besaß in Emanuel Reicher, Rudolf Rittner, Hermann Nissen, Frau von Pöllnitz, Hermann Müller, Luise Dumont, Oskar Sauer u. a. bald eine vorzügliche Truppe, und die Dramen eines Hauptmann, Sudermann, Halbe, Schnitzler u. s. w. erlebten unter Otto Brahm eine liebevolle Aufführung und Pflege.



Maria [illegible]

Brahm hat das „Deutsche Theater“ nach streng literarischen Grundsätzen geleitet, was er in der „Freien Bühne“ begonnen, hat er in dem Hause in der Schumannstraße in größerem Maßstabe fortgesetzt. Es hat unter ihm eine ausgeprägte literarische Physiognomie angenommen und — freilich neben Mittelgut — dramatische Werke von Wert zur ersten Aufführung gebracht.

Ein Blick in das Repertoir des „Deutschen Theaters“ von 1894–1901 gibt hierüber wichtige Aufschlüsse.

Otto Brahm eröffnete seine Direktionstätigkeit am 31. August 1894. 28 Stücke gingen im ersten Jahre ganz neu unter ihm in Szene; die Novitäten: Hauptmanns „Weber“ wurden 1894 107 mal gegeben, „[illegible]“ 15 mal, „Pastor Brose“ 13 mal, „Nora“ 12 mal. Dazu wurden Grillparzersche Stücke 42 mal, Shakespearesche Stücke 38 mal, Molièresche Lustspiele 16 mal, Schillersche Dramen 9 mal, Kleistische 6 mal aufgeführt. Die meisten Aufführungen von klassischen Stücken erlebten „Weh dem, der lügt“, nämlich 31 mal, und „Hamlet“, nämlich 12 mal. In der Spielzeit 1895/96 gingen im „Deutschen Theater“ unter Otto Brahm [illegible] neue Stücke zum ersten Male

in Szene; von den Novitäten wurden Schnitzlers „Liebelei“ 29 mal, „Der Meister von Palmyra“ von Wilbrandt 27 mal, Halbes „Jugend“ 15 mal, Hauptmanns „Florian Geyer“ 9 mal gegeben. Von den 121 Aufführungen klassischer Stücke entfielen 60 auf Shakespearesche, 31 auf Grillparzersche, 25 auf Kleistsche Stücke (Der zerbrochene Krug wurde allein 24 mal aufgeführt.)



Dr. Otto Brahm.

In der Spielzeit 1896/97 gingen 12 neue Stücke zum ersten Male in Szene, und zwar erreichte von den Novitäten Hauptmanns „Versunkene Glocke“ die höchste Aufführungszahl, nämlich 107 mal, dann Sudermanns „Morituri“ mit 57, Schnitzlers „Freiwild“ mit 23, Hauptmanns „Hannele“ mit 21, „Ohne Liebe“ von Frau von Ebner-Eschenbach mit 18, Fuldas „Sohn des Kalifen“ mit 13, Ibsens „John Gabriel Borkmann“ mit 9, Ibsens „Wildente“ mit 7 Wiederholungen.

In der Spielzeit 1897/98 kamen 7 neue Stücke zur ersten Aufführung, und zwar Sudermanns „Johannes“ mit 90 Wiederholungen, Fuldas „Jugendfreunde“ mit 28, Halbes „Mutter Erde“ mit 25, Ibsens „Hedda Gabler“ mit 8 Wiederholungen. Dazu wurden Hauptmanns „Biberpelz“, Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Hebbels „Gyges und sein Ring“, Hauptmanns „Einsame Menschen“ u. s. w. aufgeführt.

In der Saison 1898–1899 wurden 12 Novitäten auf die Bühne des Deutschen Theaters gebracht, und zwar Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" mit 76 Wiederholungen, Rostands „Cyrano de Bergerac" mit 75, Dreyers „Hans" mit 16, Sudermanns „Die drei Reiherfedern" mit 12 Wiederholungen.



Rosa Retty

In der Spielzeit 1899/1900 kamen zur erstmaligen Aufführung Dreyers „Probekandidat" mit 137 Wiederholungen, Ibsens „Rosmersholm" mit 18, Hauptmanns „Schluck und Jau" mit 13, Ibsens „Wenn die Toten erwachen" ebenfalls mit 13, Hauptmanns „Friedensfest" mit 10 Wiederholungen.



[illegible]

Interessant sind auch die Gesamteinnahmen des „Deutschen Theaters" unter der Direktion Brahm. So brachten am meisten ein: „Die Weber" 474 954,28 Mark, „Die Versunkene Glocke" 469,875 Mark, „Fuhrmann Henschel" 245 2[illegible] M., „Morituri" 177 55[illegible] M., „Johannes" [illegible] M., „Cyrano von Bergerac" [illegible],65 M., „Probekandidat" 171 407,[illegible] M., zusammen [illegible] M. Dementsprechend waren die Tantiemen für die Schriftsteller. So erhielt Gerhard Hauptmann allein vom Deutschen Theater bis 1901 die Summe von 17[illegible],885,72 M.



Engels.

Das ist das reiche und redende Bild der Erfolge und des Repertoirs unter der Direktion Otto Brahms.

Freilich die Zahl der Wiederholungen eines Stückes ist allein noch kein Kriterium für seinen Wert und die künstlerische Leitung einer Bühne. Die aus Frankreich überkommene Unsitte, ein neues Zugstück hundertmal hintereinander herunterzuspielen, dient allermeistens nur dazu, die Schauspielkunst herunterzubringen. Das hat gewissermassen auch Berlin schon erfahren müssen, und Adolf L'Arronge sagte daher 1900 mit mehr oder weniger Recht: „Die Deutsche Schauspielkunst hat in den letzten Jahren keine Fortschritte gemacht. Alles was Berlin jetzt an modernen Bühnengrößen aufzuweisen hat, wie Engels, Nissen, Pohl, Reicher, Otto und Teresina Sommerstorff, Agnes Sorma, Frau von Hochenburger u. a., entstammt früheren Zeiten und war mit Ausnahme Reichers s. Z. am „Deutschen Theater" engagiert. Nachwuchs ist nur wenig vorhanden, und dieser Mangel hat verschiedene Ursachen. Erstens haben wir wenig Regisseure, welche auf die Individualität eines Schauspielers eingehen und die Rolle mit ihm wirklich durchstudieren, und dann läuft heutzutage alles



Nissen.

zum Theater, so daß es bei dem Riesenandrang schwer ist, die etwa vorhandenen Talente aus der Riesenmasse der Talentlosigkeit zu entdecken. Früher ging man zum Theater aus Drang und Leidenschaft, machte man, bevor man in ein großes Theater kam, ehrlich seine Lehrjahre bei wandernden Gesellschaften und an kleinen Bühnen durch. Heute werden die Theater von Damen heimgesucht, die mit ihren von Talentlosigkeit unterstützten Figuren den Toilettenluxus, aber nicht die Kunst fördern. Hat nun aber, wie gesagt, die deutsche Schauspielkunst *keine* Fortschritte gemacht, so ist doch Berlin, das theatralisch weit höher steht als Wien, vorgeschritten bis zur ersten deutschen Theaterstadt; es zieht alles an sich, was Talent ist, und darum mußte in unseren Stadt- und auch Hoftheatern, denen allmählich von Berlin die besten Kräfte entzogen werden, mit der Zeit eine Verschiebung stattfinden. Liegt es nun im Zuge unserer Zeit, liegt es im Geschmack des



Luise Dumont

Publikums oder in der Wandlung des Darstellungsstils, daß, während die *modernen* Stücke, namentlich in Berlin, eine geradezu vollendete Wiedergabe finden, in der Darstellung der *klassischen* Werke ein Rückschritt zu konstatieren ist? Und doch sollte jeder Bühnenleiter bedenken, daß, wenn einmal eine Novität nicht einschlägt, ein *klassisches* Werk ein vortrefflicher Nothelfer ist; ich, so schreibt L'Arronge, habe im „Deutschen Theater" die größten Kassenerfolge mit „Faust", „Carlos", „Romeo und Julia", „Götz" u. s. w. erzielt." . . .

Brahm mußte sein Bühnenpersonal ergänzen. Für die vom Deutschen Theater geschiedene Sorma traten Luise Dumont und Fräulein Reisenhofer das Erbe an. Ihnen gesellten sich zu Fräulein Ellinger und Fräulein Lux. Zur Stütze der klassischen Stücke wurden Otto Sommerstorff und



Maeterlink.

Teresina Geßner und für das heitere Genre Georg Engels verpflichtet.

Leider brachte das Jahr 1901 wieder Verluste im Personalbestande des „Deutschen Theaters“, indem Nissen, Sommerstorff und Teresina Geßner für das Jahr 1902 ihren Austritt ankündigten.

Aber niemand ist heute unersetzlich, und im Grunde genommen führen das „Star-Wesen“ und der Personenkultus die literarisch-künstlerische Entwicklung des Theaters weniger weiter, als vielmehr die innere künstlerische Ausgestaltung der Gesamtdarstellung, die Inszenierung und „der Geist, der sich den Körper baut“, d. h. der Bühnenleiter.

Das Jahr 1902 brachte im Repertoir des „Deutschen Theaters“ u. a. Ibsens „Volksfeind“, Tolstois „Macht der Finsternis“, Goethes „Faust“, Maeterlinks „Monna Vanna“, Hauptmanns „Der arme Heinrich“ 2c.

Vom Juli 1904 ab übernahm Paul Lindau die Direktion des „Deutschen Theaters“, dem Otto Brahm seit 1894 vorgestanden hat. Brahm hatte die besten Kräfte seines Theaters nicht wieder zu ersetzen vermocht, er hatte den Naturalismus „auf einen toten Strang gefahren; aber er hat für die „Moderne“ eine Spielweise geschaffen, welche die Künstler zwar



Paul Lindau.

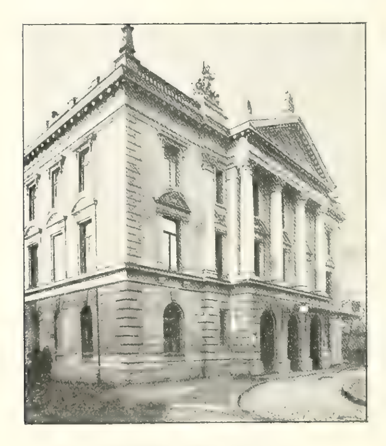
dem Stil der großen Tragödie entfremdete, die aber in ihrer Einseitigkeit das Äußerste an Feinheit darstellte. In leis andeutenden Worten und Gesten eine andächtig lauschende Zuhörerschaft über die geheimsten Absichten eines Dichters aufklären und den einzelnen Schauspieler zugunsten des gesamten Eindruckes zurückzudrängen und nur als künstlerisch beseeltes Werkzeug wirken zu lassen, das alles war Brahms besonderer Stolz und besonderer Ruhm."

Auf jeden Fall ist das „Deutsche Theater" von Brahm nach einem etwas einseitigen künstlerischen Standpunkte geleitet worden, aber auf seinem begrenzten Gebiete hat er sowohl in literarischer wie darstellerischer und materieller Hinsicht entschiedene Erfolge erzielt. Jede der Aufführungen von „Monna Vanna" z. B. brachte eine Maximaleinnahme von [illegible] M. ein.

Der Nachfolger Otto Brahms in der Direktion des „Deutschen Theaters", Paul Lindau, hat das „Deutsche Theater" mit einem Programm übernommen, welches die Klassiker in hervorragender Weise pflegt und daneben auch das bessere moderne Drama.



Berliner Theater.



Berliner Theater.

Im Jahre 1850 war in der Charlottenstraße das „Walhalla-Theater“ von Kommissionsrat Großkopf begründet worden.

Dasselbe hatte nur ein bescheidenes Aussehen, in seinen ersten Jahren ein wechselreiches Geschick und pflegte die leichte Muse.

Seit dem Beginn der Theaterfreiheit (1869/70) brachte das Walhalla-Theater mit seinem Spezialitätenkultus ein großes Vermögen ein.

Mit der Begründung des neuen Deutschen Reiches traten allmählich ernstere Fragen an die Nation heran. Auf den Bühnen freilich hatte die leichte Ware zumeist noch den Vorzug, just wie zu den Zeiten Kotzebues.

Nur die Berliner Posse bemächtigte sich dann und wann der neuen Stoffe, benutzte aber die ernsten Strömungen nur für heitere Späße.

Im Jahre 1868 übernahm Theodor Lebrun (geb. 14. Januar 1828 zu Kornitten bei Königsberg) die Leitung des Walhalla-Theaters.

Adolph L'Arronge hatte mittlerweile ein für allemal das Volksstück „Mein Leopold“, welches eine neue Epoche der Berliner Posse eröffnete für 2000 Thaler (!) den beiden Theateragenten Röder und Michaelson ver-

kauft, die daraus großen Gewinn erzielten. Mit den Einnahmen aus der Aufführung dieses Stückes auf dem „Walhalla-Theater“ hauptsächlich vermochte Direktor Lebrun das Breslauer Lobetheater anzukaufen, welches L'Arronge dann als Pächter übernahm.

„Mein Leopold“ ist insofern noch theatergeschichtlich wichtig, als es das Stück ist, welches die Ära der großen Tantiemen einleitete.

Im Jahre 1883 wurde das Walhalla-Theater mit großen Kosten umgebaut. Julius Fritzsche übernahm seine Leitung und machte daraus ein Operettentheater. Schon zwei Jahre später wurde es an den früheren Leiter des Theaters an der Wien, Steiner, verpachtet.



Lebrun

Nach 5 Jahren übernahm Ludwig Barnay, vordem Sozietär des „Deutschen Theaters“, das Walhalla-Theater unter dem Namen „Berliner Theater“. Barnay, der Träger eines klangvollen Namens auf dem Gebiete der deutschen Bühnenkunst, hatte nämlich das Walhalla-Theater von seinem Besitzer, Kommissionsrat Großkopf, gepachtet und ließ dasselbe zu einem Theater ersten Ranges umbauen, in welchem das rezitierende Drama, das Schauspiel und das Lustspiel, eine bevorzugte Stätte finden sollte.

Als zuerst im Jahre 1887 Ludwig Barnah und Kommissionsrat Großkopf zu Verhandlungen über die Umgestaltung des „Walhalla-Theaters“ zusammentraten, da war zunächst nur von einer Veränderung der künstlerischen Richtung desselben die Rede. Freilich mußte auch eine entsprechende Auffrischung des Hauses in Aussicht genommen werden. In den ersten Besprechungen wurde, ohne daß man sich bei dem Punkte besonders aufgehalten hätte, eine Summe von etwa zwanzig bis dreißigtausend Mark

für den nötigen Aufputz in Anschlag gebracht. Bei näherem Eingehen auf diesen Punkt zeigten sich aber ernstere Bedürfnisse aller Art. Die mangelhafte, unzeitgemäße Heizungs-Maschinerie mußte erneuert, die Bühne umgebaut, das System der Beleuchtung geändert werden. Von Konferenz zu Konferenz wuchs die Summe, die für bauliche Änderungen in Anschlag ge-



Paul Lindau mit Sohn.

bracht wurde, und der in den ersten Apriltagen 1887 abgeschlossene Pachtvertrag zwischen Kommissionsrat Großkopf und Barnay führte bereits die Summe von neunzig tausend Mark als Umbaukosten auf.

Während der Verhandlungen mit der Baupolizei, während der eingehenden Untersuchung des Hauses und der Feststellung der Planeinzelheiten machten sich immer von neuem Ansprüche geltend; sie wuchsen ins Ungeheuere, als mit der Bauausführung begonnen wurde.

Der Grund und Boden erwies sich zur Stütze des neuen Bauwerks zu schwach. Langwierige, kostspielige Fundamentierungsarbeiten zögerten

Von der Generalprobe zu Björnsons „Laboremus" im Berliner Theater in Berlin.

Direktor Dr. Lindau und die Darsteller während der Pause im Garten.

daher den eigentlichen Beginn des Baues bedenklich hinaus. Schritt um Schritt den Bau weiterführend, entschlossen sich die Herren Barnay und Großkopf zu immer neuen Opfern, wenn mit ihnen eine Verbesserung, eine Vervollkommnung der Anlagen zu erzielen war, und endlich als der Bau fertig und prächtig im Schmucke der Bildhauerkunst dem Beschauer entgegenleuchtete, zeigte die Schlußsumme der Baurechnungen eine Ziffer, die von der halben Million nicht gar zu weit entfernt war. Der ursprüngliche Anschlag war beinahe um das Zwanzigfache überstiegen. Den Umbau, der am 1. Mai 1888 begonnen wurde, hatte Hofbaumeister Schnitger, der Erbauer des Oldenburger Hoftheaters geleitet; die Einrichtung des Bühnenhauses und der Maschinerien war aus den Händen Lautenschlägers, des Obermaschinenmeisters am Hoftheater in München, hervorgegangen.

Ruhig und vornehm steigt die Fassade des „Berliner Theaters" auf. Vier stattliche Säulen, die in der Höhe des ersten Stockwerks beginnen und die Fenster des Stockwerks voneinander trennen, tragen das Giebelfeld, in welchem plastische Göttergestalten angebracht sind. Eine mächtige steinerne Lyra krönt den Giebel, rechts und links durch weibliche Idealfiguren flankiert. Über den Fenstern des ersten Stockwerks haben Wappenschilder ihren Platz gefunden, welche in Goldlettern die Namen Schiller, Lessing, Molière und Kleist tragen; es war eine Art Programm des neuen Theaters. Unterhalb der Fenster zieht sich das eiserne Schutzdach hin, welches über dem dreifachen Portal hervorspringt. Rechts und links hängen an den Endpunkten elektrische Lampen von dem Schutzdach herab. Die Steinbalustrade, welche den Vorplatz vom Straßenpflaster trennt, enthält zwei Öffnungen, eine Einfahrt (rechts) und eine Ausfahrt (links); beide sind durch hohe Kandelaber, welche elektrische Lampen tragen, eingeschlossen. Der Vorplatz selbst ist dort, wo er nicht vom Fahr- und Fußweg in Anspruch genommen wird, durch gärtnerische Anlagen verziert. Durch das dreifache Portal gelangt man in das Vestibül, in welchem links die Kasse sich befindet. Der Fußboden dieses Vorraums ist mit Fliesen belegt, die ganze Dekoration ist geschmackvoll, ohne irgendwie prunkhaft zu sein. Unter der Decke sind zahlreiche kleine Glasglocken angebracht, aus denen das elektrische Licht herniederstrahlt. Das ganze Theater, Zuschauerraum,



Dr. Paul Lindau und die Mitglieder des Berliner Theaters



Foyer, Treppen, Korridore, auch Bureaus und Garderoben, alles ist mit elektrischer Beleuchtung versehen. Aus dem Vestibül führt — gegenüber dem dreifachen Eingange — eine bequeme, breite Treppe hinauf in den ersten Rang. Rechts und links sind neue Treppen angelegt, welche direkt in den zweiten Rang hinaufgehen, sodaß dieser seine eigenen Ausgänge hat. Neben diesen Treppen befinden sich die Eingänge zum Korridor des Parketts. Dieser Korridor ist verbreitert worden und hat rechts und links von außen her Anbauten erhalten, in welchen äußerst geräumige und bequeme Garderoben angelegt sind. Diese angebauten Garderobenräume finden sich auch im ersten und zweiten Rang. Der Fußboden des Foyers ist tiefer gelegt worden, um den Raum luftiger zu machen und eine gewisse Höhe für denselben zu erzielen. Das Angenehmste, was man dem Leiter und Erbauer des „Berliner Theaters“ nachsagen kann, ist, daß Zuschauerraum und Bühne das Vortrefflichste am ganzen Neubau sind — trotz all der guten Eigenschaften der übrigen Räume. Die Brüstung des ersten Ranges ist in Blau mit Gold, die des zweiten Ranges in Rot mit Gold gehalten. Zwischen den zierlichen goldenen Säulen, welche die Ränge tragen, sind dunkelrote Plüschdraperien angebracht, welche dem Raum ein wohnliches Ansehen geben. An den Säulen selbst befinden sich hübsche Armleuchter mit elektrischen Flammen. Die große Proszeniumsloge links ist durch einen vergoldeten Adler, welcher die Plüschgardine hält, und durch ein auf Plüsch gesticktes Wappenschild als Hofloge gekennzeichnet. Vor dem Parkett ist das tiefgelegte, sehr geräumige Orchester eingerichtet worden. Im Parkett selbst



Otto Sommerstorff

[illegible]

sind die alten Sitzreihen beibehalten, in den Parkettlogen dagegen, welche übrigens um sechs neue vermehrt sind, wurden bequeme Stühle aufgestellt. 168 elektrische Flammen erleuchten den Zuschauerraum, der von der Decke her sein Licht durch eine prächtig in Goldbronze verzierte Halbkugel aus Milchglas empfängt, die dort statt des üblichen Kronleuchters angebracht wurde. Die Decke ist durch starke Holzleisten in zahlreiche Felder geteilt und neu bemalt. Der Zuschauerraum faßt 1800 Personen, ein großer Teil hiervon verteilt sich auf die Ränge. Hinter dem sehr geräumigen ersten Rangbalkon erheben sich zierliche Logen und zwar in solcher Höhe, daß ihren Inhabern das Sehen und Gesehenwerden in gleicher Weise ermöglicht wird. Aus jeder Loge gelangt man dort hinaus auf den Korridor. Einen äußerst wichtigen Bestandteil für ein „Volkstheater" bildet naturgemäß der zweite Rang, und dieser ist im „Berliner Theater" in jeder Beziehung als vollkommen zu bezeichnen. Er ist von einer ungewöhnlichen Geräumigkeit und einer seltenen Bequemlichkeit für die Besucher. Dort finden sich Plätze, die einen ganz vorzüglichen Niederblick auf die Bühne und einen durchaus angenehmen Aufenthalt gewähren.

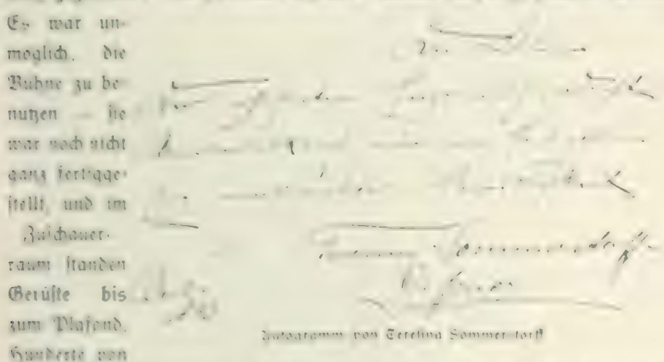


Teresina Geßner-Sommerstorff.

Die Bühne ward vollkommen neu gebaut. Sie wurde tiefer gelegt, vorgerückt und mißt bis zur Höhe des Schnürbodens 16 Meter. Durch den schon oben erwähnten Anbau an der Rückwand hat sie eine bedeutende Tiefe erlangt. Alle Laufbrücken u. s. w., auch die Versenkungen, sind aus Eisen hergestellt. Von der Bühne führen Aufzugsrampen für Dekorationen und Pferde in den Garten hinab.

Direktor Barnay sah so seinen Herzenswunsch, in Berlin eine große

Volksbühne im edlen Stil zu errichten, erfüllt. Viel war geleistet, viel zustande gebracht, aber welchen Schwierigkeiten stand Barnay bis zur Eröffnung noch gegenüber! Im „Berliner Theater“ konnte noch nicht probiert werden. Es war unmöglich, die Bühne zu benutzen — sie war noch nicht ganz fertiggestellt, und im Zuschauerraum standen Gerüste bis zum Plafond. Hunderte von Arbeitern arbeiteten noch mit Riesenkräften im ganzen Hause. Die Freundlichkeit des Direktors Scherenberg, später des Direktors Ernst, stellte daher für die ersten Proben die Bühne des ehemaligen Viktoriatheaters in der Münzstraße und des Adolf Ernst-Theaters in der Dresdenerstraße aushilfsweise zur Verfügung.



Autogramm von Teresina Sommerstorff



Friedrich Haase

Am 16. September 1888 wurde das „Berliner Theater“ seiner Bestimmung übergeben; seine Zwecke, die Ziele seines Begründers und Leiters wurden in glänzender Weise an diesem Eröffnungsabend offenbart, und damit war dem neuen Institute sein Platz in der Reihe der vornehmsten Schaubühnen angewiesen. Klara Ziegler, Hedwig Niemann, Friedrich Haase,



Friedrich von Schiller
(gemalt von Friedrich Rubach).
Nach einer Kupferätzung aus dem Verlage der Hofkunstverleger Meyer & Kirmse, Halensee-Berlin.

Josef Kainz und andere künstlerische Größen gehörten dem Verbande des Theaters an, dessen Begründung allseitig mit den lebhaftesten Sympathiebezeugungen begrüßt wurde.

Eine festlich gestimmte Menge erfüllte schon lange vor der zum Beginn der Vorstellung festgesetzten Stunde den tageshell erleuchteten Theatersaal. Die Gäste der Eröffnungsvorstellung wurden an den Eingangstüren durch Blumenspenden überrascht. Den Damen wurden Sträußchen, den Herren Knopfloch-Blümchen geboten, zugleich bei der Überreichung des hübsch ausgestatteten illustrierten Theaterzettels, der u. a. auch ein von E. von Wildenbruch verfaßtes, auf die Eröffnung des Theaters bezügliches Festgedicht enthielt.

Und welch ein Publikum füllte den Zuschauerraum! Kultusminister v. Goßler, der Gouverneur von Berlin, Generalleutnant v. Werder, und eine große Zahl anderer hoher Beamten, Militärs und Würdenträger des Hofes wohnten dem Festabende bei. Was Berlin an Künstlern und Schriftstellern damals beherbergte, war erschienen. Geistes-, Geburts- und Geld-Aristokratie waren in ihren hervorragenden Persönlichkeiten fast vollzählig vertreten. Von auswärts waren Intendanten, Direktoren, Regisseure und Bühnenmitglieder in großer Zahl nach Berlin gekommen.

Mit dem Glockenschlage sieben begann das u n s i c h t b a r e Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Mohr die Festouvertüre. Nach deren Beendigung teilte sich der Faltenvorhang, und die Vorstellung des Schiller-Laubeschen „Demetrius" begann.

Nachstehend geben wir einen Auszug aus dem Zettel dieser Eröffnungs-Vorstellung. Berliner Theater. Berlin, 16. September 1888. Demetrius. Tragödie in 5 Akten von Friedrich v. Schiller und Heinrich Laube.

Personen:

Demetrius	[illegible]
Sigismund, König von Polen	[illegible]
Erzbischof von Gnesen	[illegible]
Fürst Leo Sapieha	[illegible]
[illegible]	[illegible]
Marina, [illegible]	[illegible]
Der [illegible] des polnischen Reichstags	[illegible]
[illegible], polnischer [illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
Der [illegible] im polnischen Reichstage	[illegible]

u. s. w. u. s. w.

Die Eröffnung war also glänzend. Klara Ziegler spielte die Marfa.

Der Erfolg rang Barnay das Geständnis ab, mit dem er dem Publikum dankte: „Ich bin glücklich!" — Die Erfahrungen im „Deutschen Theater" hatten ihn in dem alten Vorsatz bestärkt, ein eigenes volkstümliches Theater in Berlin zu begründen. Das „Berliner Theater" bot daher den vernachlässigten Werken unserer Klassiker eine Freistatt, zog breite Massen der Bevölkerung zu Theaterbesuchern heran und führte die Sonntagsnachmittags-Aufführungen in Berlin wieder ein.

Sechs Jahre lang hat Barnay das Berliner Theater geleitet, und viel Schönes wurde geboten. Ein gutes Ensemble war besonders Barnays Bestreben. Auf dem Gebiete des klassischen Dramas wurden u. a. aufgeführt der „König Oedipus", der „gefesselte Prometheus", die „Phönizierinnen" neben Schillers, Goethes und Shakespeares Dramen; auch brachte Barnay zum ersten Male Grillparzers „Esther-Fragment" und endlich Kleists „Käthchen von Heilbronn" und Molières „Der Geizige".

Nicht so glücklich war das „Berliner Theater" unter Barnay mit dem Erwerbe und der Vorführung von Novitäten, und bereits im Jahre 1893 legte Barnay die Direktion nieder.

Am 1. September 1893 übernahm der damalige Direktor des „Lessingtheaters", Oskar Blumenthal, auch die Leitung des „Berliner Theaters". Seine Absicht war, dem Theater den Charakter eines Volksschauspielhauses zu erhalten. An Stelle der früheren Barnayschen Künstlertruppe setzte sich das Ensemble fortan aus Sommerstorff, Claudius Merten, Rudolf Rettig, Nuscha Butze, Teresina Geßner u. a. zusammen. Von den Mitgliedern des „Lessingtheaters" wirkten je nach den Stücken bewährte Kräfte am „Berliner Theater" mit.

Am 1. September 1895 trat Aloys Prasch, der bis dahin Intendant des Nationaltheaters in Mannheim gewesen war, die Leitung des „Berliner Theaters" an und führte sie bis zum Anfang des Jahres 1900. Er verfügte über gute Kräfte: seine Gattin, Frau Auguste Prasch-Grevenberg, seine treue Gehilfin und eine vortreffliche Künstlerin, Otto Sommerstorff, Teresina Geßner, Marie Pospischil, Margarete Tondeur, Margarete Rupricht, Otto Schmelzer. Wildenbruchs „König Heinrich" und Goethes „Faust" 2. Teil gingen u. a. unter Praschs Direktion in Szene.



Regiesitzung des Berliner Theaters in Berlin

Im Jahre 1900 aber trat Aloys Prasch von der Leitung zurück. Die Presse berichtete darüber:

„Infolge von Differenzen, die zwischen der Gesellschaft „Berliner Theater", in deren Besitz das „Berliner Theater" übergegangen war, und dem künstlerischen Leiter dieser Bühne, Herrn Intendanten Aloys Prasch, ausgebrochen sind, hat sich Herr Prasch veranlaßt gesehen, in die Lösung seines Kontraktes mit dem „Berliner Theater" einzuwilligen. Gleichzeitig hat die Gesellschaft mit dem früheren Intendanten des Meininger Hoftheaters, Herrn Dr. Paul Lindau, ein Abkommen dahin getroffen, daß Dr. Lindau mit Beginn der nächsten Spielzeit, am 1. September 1900, als Direktor an die Spitze des „Berliner Theaters" treten, indessen sogleich der genannten Bühne seine volle künstlerische Tätigkeit zuwenden wird.



Otto Sommerstorff.

Infolge der Schwierigkeiten in welche die Leitung des „Berliner Theaters" immer mehr kam, und ihrer Abhängigkeit von einem Finanzkonsortium wurde auch das künstlerische Niveau der Vorstellungen leider herabgedrückt.

Dr. Paul Lindau, der von Meiningen wieder nach Berlin übersiedelte, vertrat ein bestimmtes, ausgesprochenes literarisches Programm. Selbst Dramatiker, hat er auch in seinen Schriften manches Beherzigenswerte zur Dramaturgie des Schauspiels und der Geschichte des Theaters geschaffen, vor allem hat er in Meiningen Gutes gewirkt und z. B. „Julius von Tarent" von Leisewitz, Goethes „Faust", 2. Teil, Grabbes „Don Juan und Faust", Björnsons „Marie von Schottland", Immermanns „Trauerspiel in Tirol", Richard Vossens „Der König" u. a. zur Darstellung gebracht.



Szene aus Förster's Alt Heidelberg „Bandverleihung".



Am „Berliner Theater“ kamen in der ersten Spielzeit 1901 unter der neuen Direktion Lindau die nachstehend namhaft gemachten Werke zur ersten Aufführung: „Tartüffe“ von Molière, deutsch von Ludwig Fulda; „Advokat



Szene aus Alt-Heidelberg

Patelin“ nach Brueys und Palaprat von Wilhelm Wolters; „Das verlorene Paradies“ von Ludwig Fulda; „Almansor“ von Heinrich Heine, „Frau Halle“ von [illegible]; „Das deutsche Jahrhundert“, fünf Einakter von Ernst Wichert, Josef Lauff, Georg Engel, Georg v. Ompteda und Ludwig Jacobowski; „Der goldene Käfig“ von Felix Philippi; „Libussa“

von Grillparzer; „Harold“ von Ernst v. Wildenbruch; „Totentanz“ von Marx Moeller; „Amphitryon“ nach Molière von Heinr. v. Kleist; „Freilicht“ von Georg Reiche; „Ueber unsere Kraft“, I. u. II. Teil, von Björnstjerne Björnson; „Deborah“ von Mosenthal; „Arria und Messalina“ von Adolf Wilbrandt; „Medea“ von Grillparzer; „Der Hüttenbesitzer“ von George Ohnet; „Berlin bei Nacht“ von D. Kalisch; „Luigi Cafarelli“ von Lothar Schmidt; „Die deutschen Kleinstädter“ von A. v. Kotzebue. Als Gäste traten auf die Damen Réjane, Duse, Adele Sandrock, Gisela Schneider u. s. w.

Lindau hat das „Berliner Theater“ gehoben. Davon zeugen weiter die Aufführungen von „Robert Guiscard“, „Elpenor“, „Satyros“, und es war kein geringes Verdienst, daß er den Werken Björnsons „Über unsere Kraft“, I. u. II. Teil, und „Laboremus“ mit Liebe zum szenischen Leben verhalf. Mit dem anspruchlosen „Alt-Heidelberg“ hat er das Institut auch finanziell geheilt.

Bereits am Anfange 1903 legte Paul Lindau die Direktion des „Berliner Theaters“ nieder, um diejenige des „Deutschen Theaters“ zu übernehmen. An die Spitze des ersteren traten die Herren Halm und Graul. Vom 1. August 1905 ab hat Ferdinand Bonn das Haus gepachtet. Von dieser neuen Ära des „Berliner Theaters“ dürfen alle Kunstfreunde Gutes erhoffen.



Schillertheater N.

(Das Friedrich Wilhelmstädtische Theater)



Schillertheater N.

Unter dem Namen „Friedrich Wilhelmstädtisches Theater“ wurde am 17. Mai 1850 von Friedrich Wilhelm Deichmann eine neue Bühne in der Schumannstraße in Berlin errichtet. Deichmann fand in Anton Ascher und August Wernand Männer, die ihn als Regisseure und Schauspieler unterstützten. Ottilie Genée und Wilhelm Knaack waren als Soubrette bezw. als Komiker bald die Lieblinge der Berliner. Theodor Lobe und Marie Geistinger traten ferner in das Ensemble ein. Am 11. April 1853 erlebten hier Gustav Freytags „Journalisten“ die erste Aufführung und 1858 traten die „Bouffes parisiens“ auf, Jacques Offenbach selbst dirigierte, der seinen Werken einen Siegeszug gab. In Emil Thomas fand Deichmann sehr bald die Kraft, die ihm auch auf dem Possengebiete Erfolge verschaffte. Görlitz, Jacobson, Pohl und Salingré wurden neben Offenbach die beliebtesten Autoren.

Im Jahre 1866 trat August Neumann in den Verband der Bühne und 1867 Anna Schramm.

Im Jahre 1872 folgte auf Deichmann Emil Neumann in der Direktion, in seine Zeit fällt das erste Auftreten der Meininger (1. Mai 1874). Im



Frl. Meinhardt.

Sinne der ersten Direktoren suchte auch der Verlagsbuchhändler Albert Hofmann während seiner auf Neumann folgenden 5jährigen Direktion das „Friedrich Wilhelmstädtische Theater" in der Schumannstraße zu leiten. Im Herbst 1881 übernahm Julius Fritzsche die Leitung; aber bereits 1883 schlug die Stunde des Abschiedes des „Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters" aus dem Hause in der Schumannstraße, welches fortan in das im Jahre 1848 von Karl Callenbach begründete Woltersdorffsche Theatergebäude in der Chausseestraße verlegt wurde.

Callenbachs Konzessionsurkunde war vom 13. Mai 1848 ausgestellt und zwar für dramatische Vorstellungen auf einem in dem Hennigschen Lokale bei Berlin zu errichtenden Sommertheater für die Zeit vom 1. Mai bis 1. November. Also auch extra muros!

Am Pfingstfeste des Jahres 1848 (11. Juni) hatte Callenbach sein Theater mit den Einaktern „Der schönste Mann" und „Lebt er oder ist er tot" eröffnet.

Aus diesem Callenbachschen Theater im Hennigschen Wintergarten, welches meist Lustspiele und Possen örtlichen Genres aufführte, ging zunächst das Woltersdorffsche hervor und aus diesem dann das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater.



Frl. Schmidt.

Arthur Woltersdorff übernahm das Theater in der Chausseestraße zu Ostern 1865, zuerst als Pächter, von Michaelis desselben Jahres ab als Eigentümer.

Woltersdorff hatte große Pläne. Er beabsichtigte den Berlinern ein Volkstheater in großem Stile zu stiften und richtete den Umbau des Hauses danach ein. Zudem verfügte er über eine gute Gesellschaft und verpflichtete namhafte Gäste zu Gastspielen, z. B. Dawison, Chronegk, Fritz Devrient, Karl Grunert.



Ernestine Wegner

Abwechselnd waren seine Erfolge; die Kriegszeiten von 1866 und 1870/71 fielen in diese Direktionszeit.

Das Engagement der jugendlichen Ernestine Wegner bedeutete einen Sieg. Allein die Theaterfreiheit mit einer Vermehrung der Theater in Berlin wirkte wieder lähmend. Woltersdorff wagte bald nichts mehr, seine besten Mitglieder ließ er gehen. Engels wurde vom Wallnertheater in Berlin, Ernestine Wegner vom Thaliatheater in Hamburg verpflichtet.

Da wurde Emil Thomas Pächter des Theaters, aber schon nach zwei Jahren war er bankerott. Woltersdorff starb, und jetzt wanderte das diskreditierte Theater aus einer Pächterhand in die andere.

Da wurde im Jahre 1883 das Gebäude durch die Woltersdorffschen Erben an Julius Fritzsche verkauft.

Fritzsche ließ das Haus durch den Architekten Friedrich Titz umbauen, so daß es fortan 1500 Personen faßte.

Am 3. Oktober 1883 erfolgte unter Julius Fritzsches Leitung der Umzug des „Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters" aus der Schumannstraße, wo das „Deutsche Theater" erstand, in das Woltersdorffsche Theater in der Chausseestraße, der Name „Friedrich Wilhelmstädtisches Theater" wurde für

das Woltersdorffsche Theater fortan beibehalten. Mit frohen Hoffnungen ward der Anfang begonnen, aber der weitere Verlauf der Fritzeschen Direktion war nicht immer erfolgreich.

Nach ihm wurde Max Samst Leiter des Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters; unter ihm nahm dasselbe einen stetigen Rückgang.



Julius Fritzsche.

Aus dieser Zeit ist nur einiges theatergeschichtlich Wichtiges zu verzeichnen.

Am 17. Mai 1900 feierte das „Friedrich Wilhelmstädtische Theater" den Tag seines 50jährigen Bestehens. Freilich nicht des Bestehens in seinem jetzigen Hause in der Chausseestraße, sondern den Tag seit seiner ersten Begründung in der Schumannstraße durch Friedrich Wilhelm Deichmann am 17. Mai 1850.

Im Sommer des Jahres 1901 wurde das Gebäude des „Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters" in der Chausseestraße einem Umbau unter der Leitung des Oberinspektors Ebert unterzogen. Vor allem erfuhr die Bühne eine Umgestaltung und wurde für Lichteffekte in großem Maßstabe eingerichtet. Auch der Zuschauerraum ward den modernen Anforderungen angepaßt und die Ventilation nach neuen Prinzipien eingerichtet. Für die Sommermonate ist zudem eine patentierte Kühlanlage vorgesehen. Direktor

Fritzsche engagirte für die Saison 1901/2 in der Operette besonders Wiener Kräfte. In der Folge aber war das Friedrich Wilhelmstädtische Theater von keinem Erfolge mehr begleitet; Direktor Samst verschwand eines Tages auf Nimmerwiedersehen.

Im Jahre 1902 wurde in seinen Räumen das Schillertheater N. eröffnet, welches eine segensreiche Aufgabe erfüllte.



Das Schillertheater O.

in der Wallnertheaterstraße wurde in den Jahren 1863/64 von Friedrich Titz erbaut und als Wallnertheater am 3. Dezember 1864 eröffnet.

Der Begründer des Theaters, Franz Wallner, führte die Leitung bis zum Jahre 1868.



Franz Wallner.

Franz Wallner war schon lange den Berlinern als ein vorzüglicher Charakterkomiker bekannt, aber noch nicht als Bühnenleiter, obwohl man von den Direktionen desselben in Zürich und Posen viel Rühmliches gehört hatte. Als im Herbste 1855 das Cerfsche Unternehmen mit dem Königstädtschen Vaudevilletheater auf dem Griebenschen Grundstück in der Blumenstraße gescheitert war, schloß Rudolf Cerf mit Wallner, dem Posener Direktor, einen Kontrakt ab, der diesem die selbständige finanzielle und künstlerische Leitung des „Königstädtschen Theaters" sicherte. Wallner pachtete also von Grieben das Theater in der „Grünen Neune", siedelte mit seinem Personal von Posen nach Berlin über und eröffnete am 15. September 1855 die Bühne mit einem Prologe von Dohm, in welchem in lustiger Weise die Schicksale der Königstadt geschildert waren. Unter den Damen glänzten Agnes Wallner, die Gattin Wallners, als Salondame, Hr. v. Ernest als Liebhaber, Keller in „humoristischen Vätern", Helmerding und Reusche als Komiker, und später gesellten sich ihnen die Damen Kleinschmidt und Amalie

Beckmann als Mengler in dem Lustspiel
„[illegible] hat er es doch gut gemacht"

CARL HELMERDING

[illegible] Nitschke [illegible]

[illegible]



[illegible]

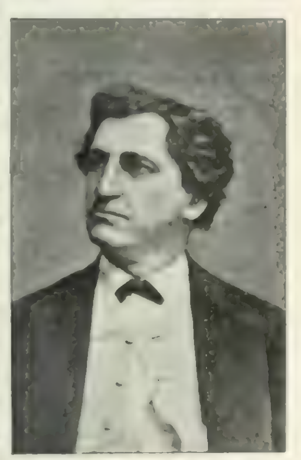
[illegible] HELMERDING [illegible]

als Bierbrauer Steglitz in der Posse Otto Bellmann

[illegible]



Wollrabe zu. Alle gefielen, aber das Geschäft ging nicht. War es doch ein kühnes Unterfangen, die Gesundung einer Sache unternehmen zu wollen, welche der Vorgänger gründlich verdorben hatte. Wallner hatte einen guten Blick. Er suchte, was den Berlinern fehlte. Ihm entging es nicht, daß die jüngst in Paris auf der Bildfläche erschienenen Stücke von Alexander Dumas dem Sohne, die Sittenstücke des jungen neuen Kaiserreichs, in der preußischen Hauptstadt noch völlig unbekannt waren. Daß sie bei der sonstigen Neigung zu raschem fremdländischen Import in Berlin noch fehlten, lag wohl an der Prüderie vor Ehebruchsstücken; aber der Impresario, der unter allen Umständen die Teilnahme des Publikums zu erobern trachtete, griff frisch zu. Gleichwohl war zu bemerken, daß das Berliner Publikum der Sache doch überaus kühl gegenüber stand, und es mußte ein anderes Mittel gesucht werden, die Berliner in Wärme zu bringen. Dem Ernsten war man, obwohl es im Anfange der Abwechslung wegen von der Direktion nicht fallen gelassen wurde, weniger geneigt. Das regelmäßig mit ganz anderem Beifalle begrüßte Zusammenwirken von Reusche und Helmerding legte von selbst die Idee nahe, der Berliner Lokalposse neue Wege zu bahnen, sie mit Hülfe beliebter Komiker, von denen einer gewiß der echteste aller Spreeathener war, mehr in Schwung zu bringen. Im nahen Bouchéschen Garten baute Wallner ein Sommertheater, außerdem suchte er Fühlung mit der literarischen Welt und machte überall Zugeständnisse in der Honorierung neuer Arbeiten. Und in der Tat, der so besäte und gesuchte Acker begann gute Früchte zu tragen. Schon traten neben Kalisch als jüngere Talente Salingré, Jacobson, Pohl, Belly hervor. Kalisch gewann gleich mit seiner ersten Gabe „Der Aktienbudiker" das große Los. Kleiner



Karl Helmerding.

Einer von uns're Leut'.
Posse v. D. Kalisch



1. Akt 2. Akt 3. Akt

THEODOR REUSCHE
als Isaack Stern



Theodor Reusche.

Stücke, namentlich die vortrefflichen Bergschen Volksstücke ließen sich gut lokalisieren, und so begann jetzt, getragen von einem in ganz unvergleichlicher Originalität harmonisierenden Komiker-Terzett: Helmerding, Reusche und Amalie Wollrabe, und später dem Quartett: Helmerding, Reusche, Neumann und Anna Schramm, die Berliner Posse bei Wallner, der am 1. September 1858 eine eigene Konzession erhielt und, nachdem er die „Grüne Neune“ gekauft und umgebaut, am 14. September 1858 das neue Wallnertheater eröffnete, zu wachsen und fröhlich zu gedeihen. In der Tat, es war

kein übler Tausch, gesundes Lachen für die falschen Tränen des Ehebruchsdramas! „Doktor Peschke“ und „Bellmann“ (1857), „Der gebildete Hausknecht“, „Jongleur“, „Berlin wie es weint und lacht“ (1858), „Herrmann und Dorothea“ (1859), „Einer von unsre Leut“ (1859), „Kiesekack und seine Nichte vom Ballett“ (1860), „Monsieur Hercules“ (1861), „Eine verfolgte Unschuld“ (1862), „Goldonkel“, „Berliner Sonntagsjäger“, „Unruhige Zeiten“ (1862), „Bruder Liederlich“, „Eine leichte Person“, „Namenlos“, „Hohe Gäste“, „Aurora in Öl“, „Graupenmüller“ (1865), „Ein Stündchen auf dem Komtoir“, „Berlin wird Weltstadt“ (1866), „Pariser Differenzen“ (1867), „Die Mottenburger“ (1868), welche Produktivität! Und Erfolg reihte sich an Erfolg, namentlich in den ersten Jahren im alten Hause. Dazwischen tauchen die kleinen Bluetten und Schwänke von Moser, Hugo Müller und Wilken auf, („Ich lade mir den Major ein“, „Moritz Schnörche“, „Im Wartesalon I. Klasse“, „Adelaide“, „Elzevir“) von Autoren, die in den weiteren Jahren dem Repertoir des Wallnertheaters eine bestimmte neue Physiognomie zu geben berufen waren. — Wallner hatte am 18. September 1860 ein junges Talent eingeführt: Hedwig Raabe. Das Glück strömte in sein Haus, aber das Haus war ihm zu klein geworden. Baumeister Titz und Richter mußten ihm ein neues Prachthaus bauen, das am 3. Dezember 1864 in Gegenwart des ganzen Hofes, der den Bestrebungen Wallners größte Aufmerksamkeit schenkte, eröffnet wurde. Es war das damalige „Wallnertheater“, heute „Schillertheater“. Kalisch führte darin mit seinem Prologe „Der Markt des Lebens“ das erste Wort. Operettenversuche („[illegible]“) wurden hier [illegible] kühl abgelehnt. Den ersten großen Erfolg hatte [illegible] von Weirauch


Karikatur auf Theodor [illegible]



Anna Schramm.

und Kalisch. Leider ging Anna Schramm 1867 ab. Ihre Nachfolgerin wurde Marie Stolke, während die Schramm an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater ging; das Gleiche tat August Neumann. Das altberühmte Kleeblatt der klassischen Berliner Posse fing an sich zu entblättern. Später ging auch Reusche an das Wiener Stadttheater zu Laube ab. An seinen Platz trat Ernst Formes. Wallner, nun ermüdet von den Strapazen langjähriger Direktion, wohl auch einem alten Wandertriebe nachgebend, verabschiedete sich am 30. April 1868 vom Berliner Publikum, vom Könige ehrenvoll ausgezeichnet für seine unleugbaren Verdienste. Theodor Lebrun, der Direktor des Rigaer Stadttheaters, ein trefflicher Schauspieler und persönlich verehrt in der gesamten Bühnenwelt, wurde sein Nachfolger. In den 17 Jahren der Lebrunschen Direktion hat sich viel ereignet. Zunächst ging es mit der Lebenskraft der Berliner Posse wieder abwärts. Wilken und Jacobson waren fast die einzigen, die sie noch am Wallnertheater pflegten. Hugo Müller, der Regisseur Lebruns und ausgezeichneter Bonvivant, schlug mit seinen Stücken („Von Stufe zu Stufe" und „Spitzenkönigin") eine moralisierende Boulevardrichtung ein, die sensationell wirkte, aber den echten freien



Ernst Formes.

Humor zu Grabe trug. Bedeutender und gesünder war Adolf L'Arronge, dessen Volksstück „Mein Leopold" der Ausgangspunkt für eine Reihe feinerer, dem Lustspiele verwandter Art wurde. In der meisterhaften Wiedergabe durch Helmerding, Ernst Formes und die neuengagierte Ernestine Wegner bildete dieser „Leopold" einen Triumph des „Wallnertheaters". Mosers und Rosens Situationsschwänke waren siegreich. Das Personal (Lebrun, Blenke, Kadelburg, Kurz, Guthery, Pauline Carlsen, Hedwig Meyer etc.) brachte sie durch die rühmenswerte schauspielerische Schlagfertigkeit zu nachhaltiger Wirkung. Helmerding trat schließlich in das Privatleben zurück, nachdem auch Kalisch gestorben war. Der auf gelassene Berliner Humor, der in Ernestine Wegener und dem neuengagierten Georg Engels trotz alledem glänzend vertreten blieb, erlitt nach einigen Jahren den größten Verlust durch den frühzeitigen Tod der liebenswürdigen Soubrette und durch den Abgang Engels, für welchen Thomas engagiert wurde. Das „Wallnertheater" fuhr fort, eine höhere gesellschaftliche Richtung (Lindau, Lubliner, Schönthan) einzuschlagen, ohne indessen das Gebiet zur Lokalposse (Jacobson, Girndt, Wilken, Justinus etc.) ganz zu verlassen. Aber der erste Erfolg kam nicht wieder.



Kadelburg

Ein Theater, das der Physiognomie der Reichshauptstadt einen besonders charakteristischen Zug verliehen hatte und im Bilde des Berliner Theaterlebens am auffälligsten hervorstach, das „Wallnertheater", ist jetzt von der Bildfläche ganz verschwunden. Hier feierte die Berliner Posse ihre stolzesten Triumphe, hier haben Kalisch und Weirauch, Pohl und Wilken, Salingré und Jacobson die Torheiten der Zeit in geschliffenen Couplets gegeißelt und verlacht. Hier wirkte Helmerding, der Vertreter des klassischen

Berliner Humors, der selbst den theaterfremden Bismarck in seinen Bann zwang; hier fanden sich Kadelburg, Engels, Formes, Blenke gleichzeitig zu einem guten Ensemble zusammen; hier fanden sich die bedeutendsten norddeutschen Soubretten vereinigt, deren letzte und vielseitigste, die unvergessene, unersetzte Ernestine Wegener in ihrer Jahre und Erfolge Blüte starb. Eine Soubrette, die mit so vollendetem Geschick graziös und derb, unwiderstehlich komisch und fein, in hundert Verwandlungen immer gleich geschickt und mit ihrer Zwitscherstimme im Gesang so sicher wie wirksam sein konnte, ist nie wiedergekehrt. Nach glänzenden Zeiten mußte die Direktion Lebrun weichen; der Direktion Haßmann war nach der erotischen Blüte der „Madame Bonivard" auch kein Segen mehr beschieden; die Brüder Wallner kämpften einen vergeblichen Kampf gegen die Ungunst der Verhältnisse. Nach der unglückseligen, kurzen Episode Stanislaus Lesser und der Filiale der Direktion Blumenthal nahm die neue Volksbühne ernsten Stils, das „Schiller-Theater", von der Wallner-Bühne Besitz.

Ein recht volkstümliches Theater ist das Schillertheater in der Wallnertheaterstraße geworden. Im Jahre 1885 wurde das Gebäude umgebaut, so daß es nunmehr Raum für 1300 Personen hat.

Eine Hauptursache der Schäden des modernen Bühnenwesens ist der zu hohe Eintrittspreis, den die meisten Theater, wenigstens der größeren Städte fordern, wohl auch nach ihrer Einrichtung fordern müssen, um zu bestehen. Indem man auf die äußere Ausstattung der Stücke, auf die Gewinnung schauspielerischer Kräfte mit berühmten Namen und dergleichen große Summen verwendet, ist man zu einer beständigen Erhöhung der Preise gekommen, die jetzt vielfach einen solchen Stand erreicht haben, daß selbst die gebildeten und in leidlichem Wohlstand lebenden Klassen sich einen Theaterbesuch nur selten gönnen können, die weniger bemittelten Schichten der Bevölkerung aber davon so gut wie ausgeschlossen sind. Wenn ein guter Platz mit 3, 4 auch 5 Mark bezahlt werden muß, so entschließt sich der einzelne, noch mehr aber die Familie nur ausnahmsweise zu einem solchen Opfer, um so mehr, als häufig der dargebotene Genuß wenig den Erwartungen entspricht, und man von dem teuer erkauften Vergnügen ohne bleibenden Gewinn für Geist und Herz enttäuscht zurückkehrt.

Solche Verhältnisse sind aber lebhaft zu beklagen, nicht nur im Sinne der einzelnen, sondern auch im Interesse einer wahren Kunst. Denn keineswegs sind diejenigen, denen ihre Verhältnisse einen häufigen Theaterbesuch gestatten, die kunstverständigsten und kunstliebendsten, die Hörer, wie sie sich der Verfasser eines guten Schauspiels wünschen muß. Wie viele der heutigen Theatergänger suchen in der Vorstellung nichts als Unterhaltung und Zerstreuung, als Ausfüllung eines leeren Abends. Andere werden zwar durch ein gewisses Kunstinteresse herbeigezogen, aber übersättigt und blasiert haben sie keinen Sinn mehr für das einfache Schöne und Poetische, sie wollen durch absonderliche Probleme gereizt, durch eigenartige und ungewöhnliche Eindrücke gekitzelt werden, und so ist es denn keineswegs — wie man vorgibt — die Natur, sondern die Unnatur, die sich in den modernsten Tempeln der Kunst breit macht.

Während solche Elemente zum großen Teil das ständige Publikum der Bühnen und namentlich der Erstaufführungen ausmachen und so den wenig kompetenten Gerichtshof über den Wert eines Bühnenstückes bilden, sind gerade die besten und urteilsfähigsten Schichten nur spärlich vertreten. Sie kommen kaum zu Wort, wo es gilt, das Schicksal eines neuen Werkes zu entscheiden, sie sehen sich so gut wie ausgeschlossen von einem Kunstgenuß, auf den jeder einen Anspruch hat und der gerade in unseren von der Hast der Geschäfte erfüllten Tagen einem jeden das nötige Gegengewicht an innerer Besinnung, an geistiger und seelischer Erhebung bieten sollte.

Von diesen Gesichtspunkten aus war es nur mit aufrichtiger Freude zu begrüßen, wenn sich eine Gegenströmung bemerkbar machte, welche dem Publikum die Genüsse der dramatischen Kunst zu billigerem Preise bieten und so möglichst weiten Kreisen die Teilnahme daran ermöglichen will. Die billigen Vorstellungen am Sonntag Nachmittag, die jetzt vielfach veranstaltet werden, kommen den Bedürfnissen der ärmeren Klassen schon einigermaßen entgegen, freilich wirken sie nur da wohltätig, wo der Leiter der Bühne nicht in erster Linie den Nutzen seiner Kasse, sondern das Interesse einer volkstümlichen Kunst im Auge hat. Wichtiger ist jedenfalls und durchgreifender die Errichtung eigener Schauspielhäuser, die es sich zum Prinzip

machen, eine gesunde Nahrung für Geist und Herz zu einem möglichst billigen Eintrittssatz zu spenden.

Das „Schillertheater" wurde am 30. August 1894 in den umgebauten Räumen des „Wallnertheaters" eröffnet. Der Eröffnung gingen etwa zweijährige Bemühungen um die Begründung voraus.

Es galt zwei Grundsätze zur Durchführung zu bringen: 1. ein Theater zu schaffen, das bei den billigsten Preisen anständige Vorstellungen gewährte, damit die Kreise, die bisher vom Genusse der dramatischen Kunst ausgeschlossen waren, von nun an dem Theater näher träten und es in entsprechend guter Form kennen lernten; 2. ein Theater zu schaffen, das frei von aller Spekulation, frei von allen Gefahren, die ein großer Gewinn und ein großer Verlust bringen können, lediglich künstlerischen Zielen nachstrebt.

Um festzustellen, welches der billigste Preis sei, für den gespielt werden könnte, war es nötig, einen Ausgaben-Etat zu entwerfen, der es ermöglichte, Aufführungen klassischer Stücke mit dem größten Personal — wie „Götz von Berlichingen", „Wilhelm Tell" und ähnliche — in einer Weise spielen zu können, die in Berlin Erfolg haben konnte. Man mußte also gute und zahlreiche Kräfte für ein gut zusammen arbeitendes Ensemble haben, ohne durch all zu hohe Gagen den ganzen Versuch zu bedrohen. Man legte demnach Wert darauf, bewährte Kräfte vieler Berliner Theater und jüngere Talente von guten Stadttheatern heranzuziehen, und indem man ihnen einen Vertrag für volle 12 Monate bot, kam man zu einem Gesamt-Etat von ca. 950 M. für den Tag.

In diesen 950 M. liegen: a) Pacht für das Haus, b) Kostüm- und Dekoratioswesen, c) Gehalt für den Direktor und das Bureau, d) Gagen für das Schauspielerpersonal, e) Löhne für das technische Personal, f) andere Unkosten.

Um das zweite Ziel zu erreichen, das Theater ganz und gar der Spekulation zu entrücken, ging man einen eigenen Weg. Es wurde von etwa 300 Gebern in Summen von 250 bis 3000 M. eine Gesamtsumme von 100000 Mark gesammelt. Mit dieser wurde eine Aktiengesellschaft gebildet, die in ihrem Statut ausdrücklich einen über 5 Prozent hinaus-

gebenden Gewinn ausschließt, und es steht ziemlich fest, daß auch dieser Gewinn von den meisten Aktionären nicht beansprucht werden wird. Die Aktionäre, die sich natürlich aus den wohlhabenden Kreisen rekrutieren, betrachten sich als die Wohltäter minder begüterter Mitbürger.

Mit dem Kapital von 100000 Mark ist die Aktiengesellschaft begründet worden. Sie besteht aus einem Aufsichtsrat, aus Mitgliedern, die selbstverständlich ohne jedes Entgelt arbeiten. Es waren die Herren: 1. Geh. Ober-Regierungsrat Dr. Max **Jordan, Direktor der** Nationalgalerie, 2. Geheimrat Professor Dr. Förster, Direktor der Königl. Sternwarte, 3. Max Grube, Ober-Regisseur der Königl. Schauspiele, 4. Kaufmann Jos. Heymann, 5. Kaufmann Julius Meyer, 6. Schriftsteller Otto Neumann-**Hofer, 7. Verlagsbuchhändler Dr. Hermann** Paetel, 8. Rechtsanwalt und Notar Hermann Stern I, 9. Schriftsteller Hermann Sudermann, 10. Stadtrat Dr. Max Weber, Mitglied des Abgeordnetenhauses, 11. Julius Kauffmann.



Dr. Löwenfeld.

Der Aufsichtsrat wählt aus sich 3 Kommissionen, eine künstlerische, eine geschäftliche, eine journalistische, die gewissermaßen die laufende Kontrolle des Vorstandes führen.

Der Vorstand besteht aus zwei Mitgliedern, Geh. Sanitätsrat Dr. Kuiter,

der unentgeltlich für das Theater tätig ist, und Dr. Löwenfeld mit dem Titel des Direktors des Schillertheaters.

Auf diese Weise ist es erreicht worden, daß der Direktor, dem außer seinem Gehalt keinerlei Anteil an dem etwaigen Gewinn zufällt, ganz und gar der künstlerischen Arbeit sich widmen kann, daß er zu seinen Mitgliedern nicht wie andere Direktoren in dem Verhältnis eines Arbeitgebers zu Arbeitnehmern steht, und daß auf der andern Seite die Mitglieder der Bühne für 12 Monate im Jahre versorgt und der Sorge überhoben sind, sich für den Sommer ein Engagement zu suchen, das bekanntlich meist nur ein dürftiges ist.

Das erste Jahr hatte ergeben, daß man bei den Preisen bestehen konnte, daß man allen Verpflichtungen nachkam und noch einen kleinen Gewinn erzielte.

Zu unterscheiden sind zwei Preise:

a) Abonnements-Preise.
b) Kassenpreise.

Nach dem Abonnement kosten: Das Parkett, I. Rang-Balkon, sämtliche Logen 1 Mark. Solcher Plätze sind vorhanden insgesamt 867. II. Parkett und II. Rang-Logen 75 Pfg. Solcher Plätze sind 147. II. Rang-Balkon 50 Pfg. Solcher Plätze sind 235. Galerie 25 Pfg. Solcher Plätze sind 38, in Summa 1287.

Das Abonnement wird in einer neuen Form ausgegeben. 6 Eintrittskarten werden vereinigt, auf einen bestimmten Wochentag lautend, in 14tägigem Turnus, zu einem Hefte; der Abonnent hat also in Händen eine Eintrittskarte für Montag, den 1. Oktober, Montag, den 16. Oktober, Montag, den 30. Oktober u. s. f. Er zahlt dafür 6 Mark, oder genauer 6,60 Mark, denn an jeder Eintrittskarte befindet sich ein Garderoben-Coupon, der mit 10 Pfg. bezahlt wird.

Der Garderobenzwang hat auf der einen Seite einen geschäftlichen, auf der andern einen ideellen Grund. Unser Publikum würde nicht immer die Garderobe abgeben, und das könnte bei schlechtem Wetter zu großen Unannehmlichkeiten führen.

Solch ein Heft entspricht einem Theater-Quartal. 4 Abonnementshefte 4 Theater-Quartalen, die sich in genau 48 Wochen, gleich 11 Monaten, abrollen. 4 Wochen Ferien fallen fort.

Den Preisen der Plätze angemessen sind auch die Preise in den Erfrischungsräumen, in denen der Besucher schon für 10 Pfg. ein Glas Bier, für 10 Pfg. ein belegtes Brötchen erhält.

Der Zettel, ein Heft von mehreren Seiten, das in ausführlichen Artikeln den Besucher über Autor und Stück unterrichtet, kostet für die Abonnenten 5 Pfg., für Kassenpublikum 10 Pfg.

Um unserem Theater einen Abonnentenstamm aus den Kreisen zu sichern, für die das ganze Unternehmen in erster Linie gedacht ist, wendete man sich in unermüdlicher Agitation an die Vereine, in denen man das Publikum zu finden glaubte. Aus den Kreisen des kaufmännischen Hilfs-Vereins, des Hilfs-Vereins für weibliche Angestellte, des Lehrer-Vereins, Lehrerinnen-Vereins, Handwerker-Vereins u. s. f. fand man einen Stamm von etwa 6000 Abonnenten. So ward es möglich, in einem halben Monat 12mal, d. h. an allen Wochentagen dasselbe Stück zu geben. Der Sonntag ist vom Abonnement ausgeschlossen. Die Abonnenten sehen also für ihre 6 Abonnementskarten alle dieselben 6 Stücke, die einen in dieser Reihenfolge, die andern in einer andern, so daß trotz der 12maligen Wiederholung der Stücke ein abwechselndes Repertoire entsteht.

Die Kassenpreise sind: Logen 2, I. Parkett 1,50, I. Rang-Balkon 1,50, II. Parkett 1, II. Rang-Logen 1, II. Rang-Balkon 0,75, Galerie 0,50 Mark.

Das „Schillertheater", das alte Wallner-Haus, faßt, wie die aufgestellte Rechnung im einzelnen zeigt, 1287 Plätze. Der Spielplan beruht im Winter auf den klassischen Stücken, im Sommer auf der leichteren Gattung.

Die Reihenfolge der Stücke war die folgende: „Die Räuber" (Schiller), „Der Menonit" (Wildenbruch), „Der Veilchenfresser" (Moser), „Der Meineidbauer" (Anzengruber), „Ein Fallissement" (Björnson), „Talmi" (Hermann und Schlesinger), 4 „Hans Sachs"-Stücke und „Die Burgruine", „Die Karlsschüler" (Laube), „Des Meeres und der Liebe Wellen" (Grillparzer), „Krieg im Frieden" (Moser und Schönthan), „Hagars Sohn", Schauspiel in 4 Akten von T. J. David (Novität), „Prinz Friedrich von Hom-

burg" (Kleist), „Der zerbrochene Krug" (Kleist) und „Frauenkampf" (Scribe), „Kabale und Liebe" (Schiller), „Der Schwabenstreich" (Schönthan), „Gracchus, Der Volkstribun" (Wilbrandt), „Die Journalisten" (Freytag), „Die Karolinger" (Wildenbruch), „Die zärtlichen Verwandten" (Benedix) und „Ein Strafrapport" (Sommer), „Don Carlos" (Schiller), „Ultimo" (Moser), „Der Hexenkessel" (Georg Engel) und „Der zündende Funke" (Pailleron), „Zopf und Schwert" (Gutzkow), „Die Neuvermählten" (Björnson) und „Ein Diener zweier Herren" (Goldoni), „Die Hochzeitsreise" (Benedix) und „Flattersucht" (Sardou), „Die Augen der Liebe" (Hillern) und „Einer muß heiraten" (Wilhelmi).

Im Publikum herrscht der Wunsch vor, klassische Stücke zu sehen. Für die Leitung gibt ja auch das Bewährte Sicherheit und Stetigkeit. Indessen wurde nicht ganz auf Novitäten verzichtet. Für das „Schillertheater" hat alles Berechtigung, was in schöner Form edle Gedanken ausdrückt, denn jeder Dichter hat seine eigene Weltanschauung. Das „Schillertheater" huldigt also weder einseitig dem Idealismus noch dem Realismus.

Einleitende Vorträge fanden vor den Hans Sachs-Stücken statt. Es schien nötig, daß diese Probe älterer Dramatik durch den Vortrag so beleuchtet werde, daß der Zuschauer den historischen Maßstab für die Beurteilung gewann. Der Vortrag wurde unmittelbar von der Bühne herab gehalten und ging dem Stücke voraus. An Sonnabend-Nachmittagen wurden häufig mit gutem Erfolge Schüler-Vorstellungen gegeben. Eine besonders erfreuliche Einrichtung des „Schillertheaters" sind dann die „Dichterabende".

Im Jahre 1897 wurde eine Erhöhung des ursprünglichen Betriebskapitals von 1 000 000 Mark um weitere 1 000 000 Mark beschlossen. Das Unternehmen gedeiht und verdient die wärmste Unterstützung.

Seit dem Jahre 1902 ist — wie erwähnt — auch im ehemaligen Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in der Elsasserstraße eine Filiale des Schillertheaters als „Schillertheater N." eröffnet worden; es schließt sich den Zielen des Schillertheaters O. an und wird in würdiger Weise wie dieses von Dr. Raphael Löwenfeld geleitet.

Ebenso wird beabsichtigt, in Charlottenburg ein Schillertheater zu errichten.

Das Zentraltheater.

Das Zentraltheater (Thomastheater) in der alten Jakobsstraße hängt in seinem Ursprunge mit einem früheren großen Ball-Etablissement, dem „Orpheum", zusammen.

Im Jahre 1861 wurde aus einem Teil des Orpheums das Reunion-Theater gebildet, welches Direktor Hemme, ein früherer Schauspieler des Belle-Alliance-Theaters, auf Grund eines gewählten Programmes und unter dem Namen „Hemmetheater"



Adolf Ernst.



Adolf Ernst.

kialisch zu machen sich bestrebte. Aber sein Unternehmen scheiterte nur zu bald.

Glücklicher als er war Direktor Adolf Ernst, welcher das schließlich kreditlos gewordene Theater übernahm und ihm den Namen „Zentraltheater" gab. Ernsts Programm bedeutete das Gegenteil von dem seines Vorgängers. Er gab dem Publikum Lachstoff, und zwar [illegible], aber in hübscher Darstellung.

Das Zentraltheater stieg von Tage zu Tage in der Gunst des Publikums



Richard Schultz.

Nach drei Jahren gab Direktor Ernst das von ihm auf der Bahn vorwärts gebrachte Volkstheater an Heinrich Wilken ab. Aber schon im Jahre 1873 übernahm Adolf Ernst dasselbe wieder und führte die Leitung bis 1887. In diesem Jahre übernahm Emil Thomas die Direktion. Dieser ließ im Jahre 1890 das Gebäude von dem Architekten F. Titz umbauen und nannte es „Thomastheater." Aber bald ging Thomas mit seiner Truppe ins Ausland, und das Theater wurde von gastierenden Gesellschaften benutzt.

Im Jahre 1893 übernahm Richard Schultz die Direktion und gab dem Theater wieder den Namen „Zentraltheater".

Das Haus wurde renoviert, so daß der Zuschauerraum etwa 1200 Personen faßt.

Nach 5 Jahren, bereits 1898, trat José Ferenczy die Direktion an, und zwar mit sich steigerndem Erfolge.

Jetzt ist das Zentraltheater, nachdem die Ausstattungsposse ein Heim im Metropoltheater gefunden hat, der Hauptsitz der Operette geworden.

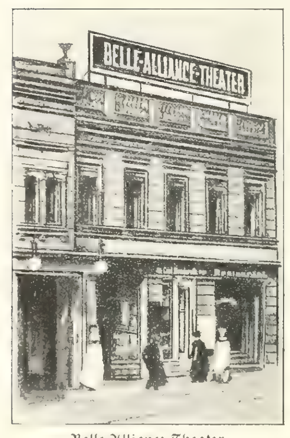
Es verfügt über eine Reihe guter darstellender Kräfte.



Frl. Grünfeld und Herr Weiß.



Belle-Alliance-Theater in Berlin.



Belle-Alliance-Theater.

Das Belle-Alliance-Theater in der Belle-Alliance-Straße, welches meist der leichtgeschürzten Muse dient, wurde am 23. Juni 1853 unter der Direktion August Wolfs ins Leben gerufen, und zwar in einer Gegend Berlins, die damals noch eine ländliche war, und in einer Form, die nicht über das einfachste Vaudevilletheater hinausging.

Als im Jahre 1869 die Theaterfreiheit eintrat, vergrößerte Wolf sein Theater zu einem ansehnlichen Volkstheater, ja, er ließ sogar klassische Stücke aufführen. Im Anfang der achtziger Jahre gastierten berühmte Kräfte dort in Schau- und Lustspielen. Am 1. Juli 1888 trat der Begründer und Leiter August Wolf in das Privatleben zurück. Bis September 1897 führten Chs. F. Maurice und J. Treumann die Direktion; dann übernahm sie Georg Dröscher, der trotz vieler Kämpfe die Bühne von künstlerischem Gesichtspunkte aus leitete. Er brachte Ibsens „Kaiser und Galiläer", Grabbes „Napoleon" u. s. w. würdig zur Darstellung. Sein Streben hätte alle Unterstützung verdient; aber er legte wegen Teilnahmslosigkeit des Publikums an der echten Kunst die Leitung am 1. Februar 1899 nieder und ging dann als Regisseur und Dramaturg zum Königlichen Schauspielhause über.

Das Belle-Alliance-Theater, welches 1600 Personen faßt und einen schönen Sommergarten besitzt, hat mancherlei herbe Schicksale erlebt, seitdem



sein erster Direktor Wolf es verlassen hatte. Es hat auch einmal den Namen gewechselt, verschiedentlich der Oper sich gewidmet und sah den Zusammenbruch der Direktionen Litaschi, Hock-Junkermann und des bereits erwähnten Federmann. Nach der künstlerisch glanzvollen Episode unter Georg Dröscher wurde es die zeitweilige Heimstätte der „Urania", der „Lessing-



Regiesitzung bei den Schlierseern.

bühne" 2c. Dann verpachteten es die Eigentümer, Sternheim und Bruchhosch, an den Direktor Robert Sachs, der daraus ein gutes Volkstheater mit billigen Preisen zu schaffen sich bestrebte. Bald nach dem Direktionseintritt Sachs mußte das Belle-Alliance-Theater wegen seiner baufälligen Beschaffenheit geschlossen werden. Die Reparatur ist eine umfassende gewesen, so daß das Theater Mitte Oktober 1903 neu eröffnet werden konnte.

Für die Bequemlichkeit und Sicherheit der Zuschauer und Darsteller sind weitgehende Veränderungen getroffen. Die als Foyer dienende Glas-



Die Schlierseer



halle hat einen neuen Plafond, Fußboden und Gebälk erhalten, ebenso ein Teil des Zuschauerraumes. Bedeutender noch sind die Veränderungen auf der Bühne, die mit einer eisernen Schnürboden-Galerie versehen wurde und gleichfalls in den Versenkungen neues Gebälk erhielt. Die Garderobenräume der Schauspieler nebst einem geräumigen Treppenhaus wurden von Grund aus neu gebaut. Als besondere Errungenschaft ist aber eine Feuerwehreinfahrt zu betrachten, die es im Falle der Gefahr der Feuerwehr ermöglicht, direkt von der Yorkstraße an das Bühnenhaus zu gelangen.



Das Thaliatheater.



Thalia-Theater.

Das Thaliatheater in der Dresdenerstraße in Berlin wurde im Jahre 1867 erbaut. Es hatte sich aus dem sogenannten „Alcazar" entwickelt und führte zuerst den Namen „Luisenstädtisches Theater", als welches es meist Possen gab.

Im Jahre 1888 wurde das Haus umgebaut und erhielt den Namen „Adolf Ernst-Theater" nach seinem neuen Direktor Adolf Ernst, welcher bereits im Jahre 1879 das Luisenstädtische Theater geleitet hatte.

Das allmählich ganz bedeutungslos gewordene Theater hob Adolph Ernst mit seiner „Spezialität", der „Adolf Ernst-Posse", und erzielte durch sie große materielle Erfolge.

Da der Bau des Theaters manche Mängel zeigte, so wurde das Haus im Jahre 1890 mit einem Kostenaufwande von 230,000 Mark umgebaut, so daß es fortan für 1100 Personen Platz hat. Als der Geschmack des Publikums an der Posse mit der Zeit indessen nachließ, brachte Adolph Ernst im Jahre 1893 u. a. die Burleske „Charleys Tante" mit großem, äußerem Erfolge auf die Bühne.

Im Jahre 1895 übernahm der Kommissionsrat Hasemann die Leitung des Adolf Ernst-Theaters, das von da ab bis zur Gegenwart den Namen „Thaliatheater" führt. Er machte es zu einem echten Possentheater und

gewann 1898 der Komiker Emil Thomas für seine Bühne. Bereits 1899 ging die Direktion in die Hände der Herren Jean Kren und Schönfeld über, welche überall reformierten, ein gutes Ensemble sich schufen und dem Thaliatheater neue Lebens- und Zugkraft gaben.

Im Sommer 1901 wurde das Thaliatheater einem Umbau unterzogen. Zunächst erfuhren die Bühne und die Künstlergarderoben wesentliche Veränderungen; namentlich wurden für das darstellende Personal auf beiden Seiten des Theaters bequeme und breite Ausgänge geschaffen. Zum Zwecke eines ausreichenden feuerpolizeilichen Schutzes wurden dann auf beiden Seiten zwei Lichthöfe gebaut, in welchen in jeder Etage Balkons mit Sicherheitsleitern angelegt wurden. Von den großen Freitreppen führen nun zahlreiche Eingänge nach den Herren- und Damengarderoben, welche über alle drei Etagen rechts und links des Hauses verteilt sind.



Emil Thomas

Der Zugang zur Bühne, der früher nur über winklige Treppen stattfand, ist jetzt bequem zu erreichen. Die Bühne selbst hat durch Verschmälerung und Verkürzung von Pfeilern eine Vergrößerung erfahren. Bühnenboden und Versenkungen sind vollständig neu angelegt worden. Auch der Aufenthaltsraum während der Pausen hat eine völlige Renovation und malerische Verschönerung erhalten.



Das Residenztheater in Berlin.

Das „Residenztheater“ hieß anfangs „Nowacktheater“ und entwickelte sich zu einem eigenartigen Theater Berlins. Otto Nowack und Engel hatten kurze Zeit vergeblich den Versuch gemacht, der Oper auf ihrer Bühne eine neue Heimstätte zu bieten. Als aber im Jahre 1871 Albert Rosenthal aus Breslau das Theater pachtete, nahm er das Genre der französischen Sittenstücke wieder auf, welches man einst im Wallnertheater hatte fallen lassen. Er hatte Glück mit Sardous „Fernande“ und baute mit dem erworbenen Gelde das Haus um, welches später in den Besitz der Frau Hahn vom ehemaligen Victoria-Theater, späteren Baronin von Zedlitz, überging. Hier war es, wo in den siebziger Jahren Berlin die gesamten Erzeugnisse der modernen französischen Bühne kennen lernte, wo Dumas d. J., Octave Feuillet, Barrière, Sardou, Augier ꝛc. mit ihren sozialen Problemen und ihrer blendenden Technik modernen deutschen Dramatikern eine allerdings schwere Konkurrenz bereiteten. Der schauspielerische Mittelpunkt dieser eleganten und beliebten Bühne war Keppler, der später nach München ging.

Im Jahre 1876 folgte Emil Claar mit so gutem Gelingen aller seiner Unternehmungen, daß Frankfurt a. M. 1879 dem tüchtigen Bühnenleiter die Intendanz seines neuen vereinigten Stadt-Theaters übertrug. In jener Claarschen Periode stand das Theater in der Blumenstraße — Dank dem ausgezeichneten Ensemble, (Keppler, Haack, Beckmann, Hermine Claar-Delia, Mathilde Ramm, Lüpschütz u. s. w.) auf einer hohen künstlerischen Stufe.

Claar übergab (1879) die Leitung der Bühne an Baron von Schimmelpfennig, den Gatten der berühmten Sängerin Mallinger, mußte sich jedoch für Einhaltung seines noch auf zwei Jahre währenden Vertrages verpflichten. Schimmelpfennig hatte wenig Glück und nach kurzer, dreimonatlicher Führung mußte er zurücktreten. Claar übertrug nun für die übrige Zeit seines Vertrages die artistische Leitung dem bisherigen Oberregisseur Keppler. Hierauf

folgte eine zweijährige Direktionsepoche Emil Neumanns ohne besonderes Glück. Dieser überließ das Theater dem Schauspieler Anton Anno, der, unterstützt von sehr guten Kräften (Charlotte Frohn-Anno, Frl. Wismar, v. Hoxar, Pania, Reicher, Franz Wallner), durch die Sorgfalt seiner Inszenierungen den Kredit des schmucken Theaters wieder herzustellen verstand. Sardous „Theodora“ bildete in demselben Jahre einen Triumph dieser Bühne, und Ibsens „Rosmersholm“ erschien zuerst im Residenztheater. Emanuel Reicher, „der eigentliche Begründer der modernen Berliner Schauspielkunst“, spielte den Rosmer, Frau Frohn die Rebekka. Das Residenztheater unter Annos Leitung wurde bald als die eigentliche „Ibsenbühne“ angesehen. Paul Schlenther urteilt: „Als im Januar 1887 die „Gespenster“ von Ibsen über das Berliner Residenztheater schritten, sprang gewissermaßen die Pforte zur deutschen **Moderne auf.**“



Sigmund Lautenburg

Direktor Anno ging aber bald zum Königlichen Schauspielhause über, und im Jahre 1887 übernahm der in Berlin bereits bestens akkreditierte Charakterdarsteller Sigmund Lautenburg — nachdem er kurz vorher an dieser Bühne neben Edwin Booth („Othello“) als „Jago“ mit starkem Erfolge aufgetreten war — die Direktion des Residenz-Theaters, die er seither, mit einer kurzen Unterbrechung (der einjährigen Direktionsära Theodor Brandts) beibehalten hat.

Bei Übernahme dieses Theaters ging Direktor Lautenburgs hauptsächliches Streben dahin, jenes, welches vorher zu einer wahren Gallspielstation herabgesunken war, durch die Bildung eines geeigneten Ensembles zu dem Range eines vornehmen Kunstinstituts emporzuheben, und er verstand es

bald, ein Künstlerpersonal zu vereinigen, wie man es nicht oft an irgend einer ähnlichen Bühne beisammen gefunden hat. Wir erinnern hier nur an die Damen: Rosa Bertens, Marie Kronau, Kathi Fischer, Jenny Lorm, Louise v. Pöllnitz, Helene Schüle, Martha Zipser, und die Herren: Theodor Brandt, Adalbert Brümmer, Julius Freund, Wilhelm Mejo, Hans Pagay, Eugen Pansa, Emanuel Reicher, Hubert Reusch, Rudolf Rittner, Franz Turele, Franz Wallner, denen später — Richard Alexander sich anschloß.



Richard Alexander.

Als Eröffnungsvorstellung bot Direktor Lautenburg das Sittendrama: „Gräfin Sarah" von Georges Ohnet, das sich einer äußerst beifälligen Aufnahme erfreute und zahlreiche Wiederholungen erlebte. In diese erste Saison fiel auch gleich der sensationelle Erfolg von Alexander Dumas: „Francillon", des ersten „Schlagers" unter seiner Bühnenleitung, während welcher die 100maligen und 200 maligen Wiederholungen eines und desselben Stückes bald nicht mehr zu den Seltenheiten gehörten.

Diese sich steigernden Erfolge verdankte Direktor Lautenburg nicht zum wenigsten dem gut ineinandergreifenden Zusammenspiele seiner Künstler, vor allem aber auch seiner eigenen Regie- und Inszenierungskunst.

Aber dieser unermüdliche Theaterleiter begnügte sich nicht damit, die gegebenen Geleise der französischen Bühnenliteratur zu befahren, sondern setzte seinen Ehrgeiz darein, bisher noch unbekannte oder wenig bekannte Schriftsteller des In- und Auslandes einzuführen. So ist die Erstaufführung von Ibsens „Wildente" nur der Initiative Direktor Lautenburgs zu danken, eine Mustervorstellung, in der er selbst in der Rolle der „Hjalman Ekdul" eine von der gesamten Kritik anerkannte Meisterleistung schuf, die ihm auch ehrenvolle Einladungen an erste Hofbühnen eintrug.

Ferner kamen an seiner Bühne auch neue Werke von Strindberg, Tolstoi, Maupassant, endlich Max Halbes „Jugend" zur Erstaufführung.

Lautenburgs Initiative bekundete sich noch häufiger in der Heranziehung und Ausbildung bis dahin wenig bekannter Darsteller, die unter seiner Leitung zu Zierden der Schauspielkunst sich entwickelten, wie beispielsweise Rosa Bertens, Josef Jarno, Rudolf Rittner, Hans Pagay und — last not least — Richard Alexander.



Tolstoi

War Direktor Lautenburg auch stets ein prinzipieller Gegner der „Gastspielerei" auf seiner Bühne, so konnte er es sich nicht — schon aus Anhänglichkeit und Verehrung für seinen Landsmann Adolf Sonnenthal — versagen, diesem Altmeister der deutschen Schauspielkunst fast in jedem Jahre die Gelegenheit zu bieten, den Berlinern seine großen Rollen vorzuführen.

Wurde das Repertoire des Residenz-Theaters in den ersten sieben Jahren der Direktionsführung Lautenburgs vorwiegend von dem französischen Sittendrama beherrscht, so vollzog sich durch den Engagementsantritt Richard Alexanders, des humorsprühendsten Bonvivants, eine Schwenkung nach dem heiteren Genre, den französischen Lustspielen und Schwänken, in deren Darstellung es das Residenz-Theater zu einer Virtuosität gebracht hat.

Das Residenz-Theater wurde unter der Direktion Sigmund Lautenburgs im Jahre 18[illegible] von dem Baumeister Seeling umgebaut, es faßt gegenwärtig 700 Personen. Das gemütliche Gebäude eignet sich wohl so gut für die intimen Wirkungen, welche das moderne Gesellschaftsstück verlangt, um eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen Dar-

stellern und Publikum hervorgerufen, weil darin die leisesten Nüancen der Rede wie der Geberde auf allen Plätzen verstanden werden, wie das Residenz-Theater.

Zurzeit wird es geleitet von Richard Alexander.







Das Intime Theater in Berlin.

Das neue „Intime Theater“ oder „Viktoriatheater“, am Alexanderplatz gelegen, wurde im Jahre 1872, in der beginnenden Zeit der Theaterfreiheit, von Quarg aus einem Variététheater in ein Lustspiel-Theater verwandelt. Das jetzige Viktoriatheater ist daher nicht zu verwechseln mit dem längst eingegangenen, von Rudolf Cerf in der Münzstraße begründeten, alten Viktoriatheater, welches am 21. Dezember 1859 in Gegenwart des Prinzregenten von Preußen eröffnet wurde, und wo Wildenbruchs „Karolinger“ unter der Direktion Ernst einst die erste Aufführung erlebten.



Das alte Viktoriatheater

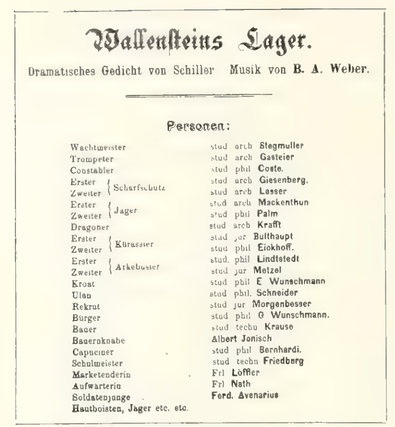
Akademisch-patriotische Feier

zum Besten

Verwundeten und der Hinterbliebenen gefallener Krieger

im Victoria-Theater zu Berlin

Das Viktoriatheater am Alexanderplatz gab im Verlaufe der Zeit neben Lustspielen auch Opern, dann kehrte es wieder zu Schau- und Lustspielen



Wallensteins Lager.

Dramatisches Gedicht von Schiller Musik von B. A. Weber.

Personen:

Wachtmeister	stud arch **Stegmuller**
Trompeter	stud arch **Gasteier**
Constabler	stud phil **Coste.**
Erster } Scharfschutz	stud arch **Giesenberg.**
Zweiter } Scharfschutz	stud arch **Lasser**
Erster } Jager	stud arch **Mackenthun**
Zweiter } Jager	stud phil **Palm**
Dragoner	stud arch **Krafft**
Erster } Kürassier	stud jur **Bulthaupt**
Zweiter } Kürassier	stud phil **Eickhoff.**
Erster } Arkebusier	stud. phil **Lindtstedt**
Zweiter } Arkebusier	stud jur **Metzel**
Kroat	stud phil **E Wunschmann**
Ulan	stud phil. **Schneider**
Rekrut	stud jur **Morgenbesser**
Bürger	stud phil **G Wunschmann.**
Bauer	stud techn **Krause**
Bauernknabe	**Albert Jonisch**
Capuciner	stud phil **Bernhardi.**
Schulmeister	stud techn **Friedberg**
Marketenderin	Frl **Löffler**
Aufwarterin	Frl **Nath**
Soldatenjunge	**Ferd. Avenarius**
Hautboisten, Jager etc. etc.	

Theaterzettel zu einer Studentenaufführung am 10. März 1871 im alten Viktoriatheater.

zurück. Im Jahre 1884 wurde das Gebäude umgebaut, so daß es nun 750 Personen faßt.

Seit dem Jahre 1899 führte Viktor Bausenwein die Direktion des „Viktoriatheaters" in erfolgreicher Weise; er gab unter anderem die Vaudevilles „Die weiße Henne", „Chansonette" und Suppés „Dichter und Bauer", ein Stück, das unter ihm in Berlin überhaupt die erste Aufführung fand. Auch die moderne Berliner Posse pflegte Direktor Bausenwein daneben und brachte u. a. „Die Venus von der Markthalle" und die „Berliner Bilder" von Jakobson mit Erfolg.

Im Jahre 1900 führte Direktor Bausenwein einige interessante Ensemble-Gastspiele den Berlinern vor, wie das Plattdeutsche aus Hamburg und das Direktor Walden-Jordansche Ensemble.

Er überließ dann aber sein Theater während der Jahre 1900 und 1901 der „Sezessionsbühne" und dem in Berlin gastierenden „Bunten Theater" Ernst von Wolzogens.

Auf der Stätte, wo Wolzogen in Berlin seine ersten Kassenerfolge erzielte, wurde dann eine neue „Brettlbühne", das sogenannte „Bunte Brettl", eröffnet. Direktor war Max Bausenwein, litterarischer Oberleiter der Schriftsteller Detlev von Liliencron, artistischer Leiter Marcell Salzer. Das Repertoire des „Bunten Brettls" bestand aus Gedichtsvorträgen, Prosavorträgen, Einaktern und Tänzen.

Am 1. September 1902 übernahm Dr. Arthur Pserhofer die künstlerische Leitung des „Sezessionstheaters" am Alexanderplatz, welches fortan den Namen „Intimes Theater" erhielt. Es wurde am 3. September unter der neuen Direktion eröffnet. Das Repertoire des „Intimen Theaters"

stellt sich besonders aus einaktigen Lustspielen, Satiren und Singspielen zusammen.

Im Januar [illegible] wurde das Intime Theater polizeilich wegen Feuersgefahr geschlossen, aber schon am 15. Februar desselben Jahres, nach einem Monat, wieder eröffnet.



Das Karl Weiß-Theater in Berlin.

(Ostendtheater, Nationaltheater.)

Ein größeres Theater, das jetzige Karl Weiß-Theater, erstand in den Jahren 1876/77 im Osten Berlins. Der Unternehmer Dr. Grünfeld hatte es erbauen lassen, eine vornehme Truppe ward engagiert, und im November 1877 wurde es mit allem Glanz mit „König Lear" eröffnet.

Das Ostendtheater hat in den Jahren seines Bestehens alle Kümmernisse durchgemacht; es hat seinen Begründer bald verloren, und kaum einem Direktor Freude bereitet. Erst als Direktor Strewe vom Alhambratheater (dem früheren Königstädtischen) es im Jahre 1884 übernahm, alle klassischen Traditionen über Bord warf und hinunterstieg zum Massengeschmack, war es einigermaßen von Erfolg gekrönt.

Die Direktion August Kurz, welche dem Theater seit dem 2. Oktober 1887 vorstand und u. a. Wildenbruchs „Das neue Gebot" und Nissels „Zauberin am Stein" brachte, verhalf ihm zu kurzem Aufschwung. Doch wurde es den nachfolgenden Leitern nicht möglich, ein künstlerisches, gutes Volkstheater zu schaffen.

Im Jahre 1888 eröffneten Clausius und Schwark mit frischem Wagemute das Theater aufs neue, sie mußten jedoch nach kurzer Tätigkeit das Direktionsszepter niederlegen. Im Jahre 1889 übernahm Direktor Witte-Wild die Leitung, welcher das „Ostend-Theater" in „Volkstheater" umtaufte. Jetzt schien das Glück günstiger zu werden, aber schon nach einem Jahre trat auch er wieder zurück.

Sein Nachfolger Max Samst hat es nicht an Fleiß und redlichem Bemühen fehlen lassen. Er mußte darauf verzichten, nur das klassische Drama zu pflegen; dagegen wurde das Theater, welches am 1. Oktober 1892 unter dem Namen „Nationaltheater" neu eröffnet wurde, für manchen neueren Dichter und Darsteller ein Zufluchtsort, für die sich aus irgendwelchen Gründen andere Bühnen verschlossen.

Das Gebäude faßt 1[illegible]0 Personen, besitzt einen hübschen Garten und gibt zeitweilig auch Vorstellungen der „Freien Volks-Bühne“.

Am 26. Oktober 1895 übernahm der ehemalige Komiker des Adolf Ernst-Theaters, Karl Weiß, das National-Theater. Nachdem er Besitzer des ziemlich großen Grundstückes geworden war, wurde das Theater von Grund auf renoviert. Am 4. September 1896 wurde es unter der neuen Direktion mit der Kneiselschen Novität „Der deutsche Michel“ eröffnet. Das so lang fern gebliebene Glück ist dem Direktor Karl Weiß im ganzen treu geblieben. Die Eröffnungs-Vorstellung sowohl wie auch die Volksstücke „Leben und Lieben“, Unsere „Reichspost“, „Schwiegervater“, „Onkel Jonas“, „Berlin, wie es weint und lacht“, gingen weit über 100 mal dort in Szene. Der rührige Leiter verstand sein Publikum und setzte demselben eine ihm schmeckende Kost vor. Am 22. Oktober 1899 wurde das „Ostend-Theater“ in „Karl Weiß-Theater“ umgetauft. Mit richtigem Blick hat Direktor Weiß es verstanden, das Theater, welches dem Verfall nahe war, zu einer Bühne wieder emporzuheben, auf welcher das Volksstück ein Heim gefunden hat.

Am 1. September 1904 wurde das Karl Weiß-Theater als „Deutsches Volkstheater“ unter der artistischen Leitung von Viktor [illegible] neu eröffnet, nachdem das Innere und Äußere des Hauses eine gründliche Renovierung erfahren hatte. Neu, wenigstens für den Osten Berlins, ist auch der Spielplan, dessen Durchführung sich die deutsche Volksbühne vorgesetzt hat.

Neben Schiller und Goethe sollen Werke von Willibald Alexis (Ännchen von Tharau), Hebbel, Anzengruber, Kleist, Halbe, Wildenbruch u. s. w. zur Aufführung kommen. Ferner werden monatlich einmal sogenannte literarische Vorstellungen und jeden Sonnabend Nachmittag Klassikervorstellungen für die Schüler gegeben.



Das Lessing-Theater in Berlin.

Das Lessing-Theater am Friedrich-Karl-Ufer, von den Architekten Hennicke und v. d. Hude erbaut, wurde am 11. September 1888 von dem Direktor Dr. Oskar Blumenthal mit „Nathan dem Weisen“ eröffnet.

Nach dem von seinem Begründer und Leiter festgesetzten Programm sollte dieses Theater ausschließlich der Wiedergabe moderner Bühnenwerke gewidmet sein. In weniger als einem Jahre ist das „Lessing-Theater“ entstanden. Man muß es wissen, wie kompliziert ein Theaterbau ist, wie viel tausenderlei besondere Zwecke und Bedürfnisse da zu berücksichtigen sind, wie die Forderungen der Sicherheit und Zweckmäßigkeit, der Schönheit und der Raumwirtschaft so schwer zu vereinigen sind, welche Fülle eigenartiger Forderungen die Bühnentechnik stellt, um das Wunder der raschen Entstehung des „Lessing-Theaters“ ganz zu würdigen. Berlin ist durch dasselbe um einen eigenartig schönen Bau bereichert, der weithin sichtbar den Nordwesten in der Gegend des Friedrich-Karl-Ufers und der Kronprinzenbrücke schmückt.



Lessing-Theater.

Der erste größere Theater-Neubau, der seit langer Zeit, und namentlich der erste, der seit der neueren Revolution im Theaterbauwesen in Berlin entstanden ist, erregt Interesse nicht blos im rein theatergeschichtlichen oder lokalem Sinne. Katastrophen mannigfacher Art haben eine Umwälzung im



Adolph Klein



Marie [illegible]



Jenny Groß



Theaterwesen hervorgerufen, wie sie auch nur annähernd so groß in gleich kurzem Zeitraum sich noch in keinem Gebiete des Bauwesens vollzogen hat. Baugliederung, Verbindung der einzelnen Teile, Material, System der Verkehrswege, Heizung, Beleuchtung des Theaters, Beschaffenheit des Bühnenmaterials, alles, alles ist anders geworden. Die alten, einmal im Besitz der Konzession befindlichen Theater müssen natürlich bleiben, wie sie sind, soweit unvermeidliche Änderungen sich nicht leicht anbringen lassen, ein Theaterneubau mußte natürlich alle aus den Erfahrungen erwachsenen Forderungen und Wünsche erfüllen. Als die Sammlung und Ausstellung aller neueren Sicherheitsvorkehrungen im Theaterbau, als das heutige Idealtheater der maßgebenden Instanzen vom Standpunkte der Sicherheitsforderungen aus verdient das „Lessing-Theater" ganz besondere Beachtung.

Begünstigt wurde die Lösung der schwierigen den Architekten gestellten Aufgabe durch die allseitig freie Lage des Grundstücks. Das „Lessing-Theater" ist nach drei Seiten stets gegen Umbauung gesichert und bietet infolge dieser Stellung nicht nur für die Vorübergehenden fast nach allen Richtungen hin ein offenes Schaubild, sondern gewährt auch den Besuchern den besonderen Vorteil, durch sechs verschiedene Ausgänge den Weg ins Freie zu finden. Von der Bühne führen drei eigene Ausgänge ins Freie.

Um die Vorzüge dieser Situation noch weiter ausnutzen zu können, wurde der Zuschauerraum mit fast viereinhalb Meter breiten Korridoren umzogen, die rechts und links durch breite Ausgangspforten unmittelbar auf die Straße hinausführen und in den Zwischenakten eine bequeme Wandelbahn für das Publikum darbieten. Die Garderoben wurden überdies in Fensternischen und an Seitenwänden fast durch die ganze Ausdehnung der Korridore hin so vorsichtig verteilt, daß sie den Verkehr nirgends beengen. Ferner war es bei der freien Lage des Hauses hier zum ersten Male zu ermöglichen, daß jeder Rang ein besonderes Treppenhaus für sich erhielt. Allerdings war die wohlbegründete baupolizeiliche Forderung, daß alle Treppen unter Vermeidung von Winkelstufen zwischen feuersicheren Wänden laufen sollten, ein Hindernis für manche gefällige, architektonische Wirkung. Dafür aber ist es im „Lessing-Theater" vollkommen vermieden, daß beim Verlassen des Theaters die Besucher der

einzelnen Plätze sich auf gemeinsamen Treppen begegnen. Jede Möglichkeit einer Stauung ist durch die architektonische Grundanlage dieses Theaters völlig beseitigt.

Die Wahl von unentflammbaren Baumaterialien war eine weitere, wichtige Verstärkung der Sicherheit. Holz als Bauteil ist vollständig aus-



Regiesitzung.

geschlossen gewesen. Die Treppen und Korridore sind massiv zwischen eisernen Trägern überwölbt; das Dach des Zuschauerhauses, wie die Bühne ist vollständig in Eisen konstruiert und die Fußböden im gesamten Theater, mit Ausnahme des Foyers, welches einen Stabparkettboden hat, sind in Zementestrich ausgeführt. Auch im Zuschauerraum sind die Brüstungen der Bogen und der Ränge aus unverbrennlichen Stoffen hergestellt. Die sogenannte

Rabitz-Masse (feuersicherer Putz auf Drahtgeweben zwischen eisernen Hülfs-Konstruktionen) hat hier eine ausgedehnte Anwendung gefunden. Als architektonische Eigentümlichkeit des Zuschauerraumes sind die freitragenden Ränge zu bezeichnen. Durch Hinausführung der Korridorträger in die Umfassungsmauern des Zuschauerraumes ist es möglich geworden, von der Anwendung stützender Säulen vollkommen Abstand zu nehmen.

Im Parkettraum ist die neue Einrichtung getroffen, daß je neun Bänke immer voneinander durch eine Barriere getrennt sind. Auch hier war die Rücksicht auf die Sicherheit maßgebend. Es sollte vermieden werden, daß die einzelnen Ausgänge des Parketts, deren Breite immer für eine bestimmte Personenzahl berechnet ist, gleichzeitig von verschiedenen Seiten aus in Anspruch genommen werden. Abgeschlossen wird der Zuschauerraum gegen die Bühne hin durch einen eisernen Vorhang, der abweichend von den sonst üblichen Konstruktionen ausgeführt ist. Er senkt sich nicht aus der Höhe hernieder, sondern besteht aus zwei horizontal verschiebbaren Teilen, welche durch die in die untere Maschinerie hinabreichenden Kontregewichte zusammengezogen und durch einen einzigen Griff leicht ausgelöst werden können.

Für die Beleuchtung des Hauses ist ausschließlich das elektrische Licht zur Anwendung gekommen. Den Strom liefern zwei Dampfmaschinen, welche im Bühnenkeller aufgestellt sind. Gelenkt und reguliert wird die ganze Beleuchtung des Hauses durch einen Techniker, der neben dem Souffleurkasten auf einem verdeckten Platz sitzt und mit Hülfe eines vielgliedrigen Registers von Druckknöpfen und Hebeln die Lichtstärke im Hause und auf der Bühne je nach Bedarf verstärkt oder vermindert. Die Bühnenbeleuchtung wurde ursprünglich durch Gelatinewalzen nach dem System Karl Lautenschlägers abgetönt. Seit 1898 hat jedoch die neue Direktion Neumann-Hofer das vollkommnere Dreilampen-System (System von weißen, roten und grünen Lampen) eingeführt, welches gestattet, durch Einschaltung der verschiedenen Lampengruppen in verschiedener Intensität die feinsten Farbenübergänge in der Beleuchtung zu erzeugen.

Im engen Zusammenhange mit dieser gesamten Anlage stand die Wahl der Beleuchtungskörper, welche nicht, wie in anderen Theatern, gleichzeitig für Gasbeleuchtung ausgebildet zu werden brauchten, sondern sich aus-

schließlich dem elektrischen Lichte dienstbar zu machen hatten. Infolgedessen konnte besonders der große Mittelkörper im Zuschauerraum eine eigenartige Ausbildung erfahren. Anmutige Bronzegirlanden, in welche die Glühlichter als Kelche eingeflochten sind, breiten sich über die Abzugsrosette aus, und über dem ganzen Zuschauerraum scheint so ein großer Blumenkorb von Flammen zu schweben. Die Heizung des Zuschauerraums geschieht durch Dampf, welcher dem gemeinschaftlichen Kessel für elektrische Beleuchtung und Heizung entnommen wird. Die Ventilation wird ebenfalls durch eine Dampfmaschine gleichmäßig geregelt.

Der Bühnenbau endlich, welcher von dem Obermaschinenmeister der Münchener Hofbühne, Karl Lautenschläger, geplant und geleitet worden ist, bietet in seinem oberen Teile wiederum nur Eisenkonstruktionen, während die Unterbühne in gehobeltem und imprägniertem Holz ausgeführt ist. Alle neueren Erfindungen auf dem Gebiete der Bühnentechnik sind hier zur Anwendung gekommen. Die zum Bühnenbetrieb erforderlichen Seile sind durchweg aus Stahldraht gefertigt.

Ist schon der Zugang zum Theater, der Eintritt durch das mit Eberleins Gruppe „Lessings Büste, von einem Genius mit dem Lorbeer bekränzt", geschmückte Vestibül, durch die breiten Aufgänge anmutender, so befriedigt uns auch der festlich helle Zuschauerraum.

Die Anzahl der im Lessing-Theater vorhandenen Plätze berechnet sich folgendermaßen: 1. Für das Parkett auf 116 in den Logen, 350 im ersten Parkett und 58 im zweiten Parkett — im ganzen auf 544 Plätze; 2. für den ersten Rang auf 140 in den Logen und 72 Balkonsitze – im ganzen auf 212 Plätze; 3. Für den zweiten Rang auf 28 in den Logen, 316 Balkonsitze (einschl. der Galerie) und 70 Stehplätze – im ganzen 414 Plätze. Das Theater faßt demnach 544 + 212 + 414 = 1170 Zuschauer.

Die Architekten J. Hennicke und H. von der Hude hatten sich dem Werke besonders eifrig gewidmet, und die Ausführung hatte Baumeister Max Kunitz in Generalentreprise genommen; die besondere technische Ausführung hat dem Regierungsbaumeister Hermann Weiß obgelegen.

Die Einweihungsfeier des neuen Theaters, bei welcher dem Schutzgeiste des Hauses zu Ehren „Nathan der Weise" aufgeführt wurde, fand am

11. September 1888 statt. Ein glänzendes Publikum — was Berlin an Geburts- und Geistesaristokratie u. s. w. aufzuweisen hatte — war gekommen, dem neuen Unternehmen die Weihe zu geben, und ebenso hatte sich ein stattliches Kontingent von Schriftstellern, Bühnenleitern und Künstlern aus der Ferne eingestellt. Nachstehend geben wir den Zettel der Eröffnungsvorstellung:



Oskar Blumenthal.

Lessing-Theater. Berlin, Dienstag den 11. September 1888. Festgedicht von Oskar Blumenthal, gesprochen von Fräulein Clara Delia. Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht von Gotthold Ephraim Lessing. In Scene gesetzt von Ernst Possart.

Personen:

Sultan Saladin	[illegible]
Sittah, dessen Schwester	[illegible]
Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem	[illegible]
Recha, dessen angenommene Tochter	[illegible]
Daja, eine Christin, aber in dem Hause des Juden, als Gesellschafterin der Recha	[illegible]
Ein junger Tempelherr	[illegible]
Ein Derwisch	[illegible]
Der Patriarch von Jerusalem	[illegible]
Ein Klosterbruder	[illegible]

Oskar Blumenthal hatte mit zwei großen Erfolgen im alten „Viktoria-Theater", mit „Frau Venus" und dem Text für „Excelsior" den Grund zu einem hübschen Vermögen gelegt. Im „Deutschen Theater" erzielte er mit dem „Probepfeil", dem Lustspiel, das er von Wien aus unter dem Pseudonym Otto Buhl eingereicht hatte, mit dem „Tropfen Gift", „der großen Glocke", dem „schwarzen Schleier" literarisch höher geartete Erfolge und Einnahmen, die sein Vermögen ansehnlich steigerten. So waren denn alle Vorbedingungen für das Gedeihen des neuen Theaters gegeben.



Lilli Petri.

Das „Lessing-Theater" war der erste, modernen Anforderungen entsprechende Theaterbau, dessen Bestimmung wesentlich die Vorführung von Werken zeitgenössischer, dramatischer Literatur sein sollte.

Zu den hervorragendsten Darstellern gehörten: Margarethe Kramm, Lilli Petri, Franz Guthery, Oscar Hoecker, Oscar Sauer, Jenny Groß, Meta Jäger, Marie Elsinger, Ludwig Stahl, Ferdinand Suske, Karl Waldow, Schönfeld, Nuscha Butze, Luise Dumont, Marie Reisenhofer u. s. w. An Sonntagen des Jahres 1889—1890 hatten überdies einige junge Schriftsteller nach Art des Pariser „Théâtre libre" das Lessing-Theater gemietet, und hier wurde das „moderne Drama" geboren. Hier wurde das Ibsen-Verständnis gepflegt, hier erblickten die ersten Werke von Gerhardt Hauptmann das Lampenlicht der Bühne, hier wurden Stücke von Tolstoi u. s. w. aufgeführt. Im Lessing-Theater konnten sich die „Lebenden" tummeln, hier erschien die Duse und die Réjane.

Zehn Jahre lang hat Oscar Blumenthal das „Lessing-Theater" geleitet. Vom 11. September 1888 bis 30. August 1898 hat er die Direktion des Lessing-Theaters geführt, in einem Zeitraum von knapp zehn Jahren

fanden an der von ihm geleiteten Kunststätte 3489 Aufführungen statt. Ein Stück der Theatergeschichte des letzten Dezenniums hatte damit seinen Abschluß gefunden, bedeutsam schon dadurch, weil durch diese 3489 Vorstellungen die moderne dramatische Produktion, die moderne Schauspielkunst und der Geschmack des modernen Publikums in deutlicher Weise beleuchtet worden ist. — Der erste Schlager der Bühne, welche das erste Wort Lessing erteilt hatte, war „Der Fall Clemenceau". Die hierauf folgenden Spielzeiten von 1889/90 und 1890/91 standen im Zeichen Hermann Sudermanns; „Die Ehre" und „Sodoms Ende", des Autors erste Bühnenschöpfungen, drückten dem Lessing-Theater den modernen, literarischen Stempel auf. Die Spielzeit 1891/92 trug das Zeichen Oscar Blumenthals und seines Bundesgenossen Gustav Kadelburg.

So erhielt das Lessing-Theater allmählich die literarische Physiognomie seines Leiters. Das Jahr 1892/93 brachte als Hauptschlager „Die Orientreise" (Blumenthal-Kadelburg) und Sudermanns „Heimat", 1893/94 Sardous „Madame Sans-Gêne" und „Mauerblümchen" (Blumenthal-Kadelburg), 1894/95 „Zwei Wappen" (Blumenthal-Kadelburg) und Sudermanns „Glück im Winkel", 1895/96 „Gräfin Fritzi" (Blumenthal) und „Comteß Guckerl" (Schönthan und Koppel-Ellfeld), 1896/97 die „Goldene Eva". Das Abschiedsjahr 1897/98 stand ganz unter der Herrschaft Blumenthals und Kadelburgs. — „Hans Huckebein" und „Im weißen Rößl" waren die schier unerschöpflichen Zugstücke. — Nicht alles, was aufgeführt wurde, nicht einmal alles, was gefiel und vielleicht sogar Kasse machte, war vollwertig, allein ein Bühnenleiter, der mit einem hohen Etat arbeitet, muß neben dem Künstlerischen auch dem Finanziellen sein Interesse zuwenden. Und das soll dem Direktor Oscar Blumenthal nicht vergessen werden: er hat neben seiner natürlichen Vorliebe für literarisch antastbare Kassenstücke auch moderne Werke und neue Autoren herangezogen, deren literarische Bedeutung wohl feststand, deren materieller Wert jedoch sehr zweifelhaft war. Mancher neuen Bühnenschöpfung, manchem unbekannten Autor öffnete sich das Lessing-Theater, und so war Blumenthals Direktionsführung, bei der das Ensemble erfreulicherweise fortblieb, für die moderne dramatische Produktion fördernd und anregend. Neben in Berlin bekannten und beliebten Mitgliedern wie Klein,

Gutherŋ, Schönfeld ꝛc. hatte das Lessing-Theater auch eine Reihe von Künstlern und Künstlerinnen an sich gefesselt, die hier erst Gelegenheit hatten, ihre Individualität zu entfalten. Oscar Sauer, Molenar, Marie Reisenhofer, Marie Meyer, Meta Jäger, Marie Elsinger und auch Jenny Groß, deren vielseitiges Talent erst an dieser Bühne ganz zur Geltung kam, sind im Lessing-Theater von Erfolg zu Erfolg geschritten und zum großen Teil die Stützen des deutschen Theaters und des Schauspielhauses geworden. Eine Eleonore Duse hat das Berliner Publikum zuerst im Lessing-Theater in die Geheimnisse ihrer Kunst eingeweiht, und eine Réjane stand hier zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne. Auch abseits von seiner eigentlichen Tendenz hat das Lessing-Theater manches Anregende geboten; die Weisen der „Cavaleria rusticana", des „Waldmeisters", der „Geisha", sie ertönten in Berlin zuerst auf dieser Bühne.



Marie Reisenhofer.

Ein ausverkauftes Haus am Tage des Schlusses der Blumenthalschen Direktion, in dem die Berliner Schriftsteller- und Theaterwelt stark vertreten war, machte dem Direktor Oscar Blumenthal das Scheiden nicht ganz leicht. Auf das „Weiße Rößl" folgte Blumenthals „Abu Said". Die Abschiedsrede Dr. Blumenthals hatte folgenden Wortlaut: „Erlauben Sie mir, Ihnen für die herzlichen Zurufe, die Sie mir in der Abschiedsstunde haben entgegenklingen lassen, meinen innigsten Dank auszudrücken. Es ist glücklicherweise kein melancholisches Lebewohl, das ich Ihnen zu sagen habe. Denn, wenn ich auch als Bühnenleiter mich entschlossen habe, dieses Haus zu verlassen, so gedenke ich doch als Bühnen-Schriftsteller bald wiederzukehren

und durch den Mund der trefflichen Schauspieler, die nach wie vor im „Lessing-Theater“ vereinigt bleiben, noch oft zu Ihnen zu sprechen. Und ich darf diese Hoffnung um so zuversichtlicher hegen, weil ich aus einem zehnjährigen Theaterwirken durchaus nicht als müder Mann scheide. Wohl ist es wahr, daß, wenn ein Kriegsjahr für ein doppeltes Lebensjahr zählt, ein Theaterjahr für ein doppeltes Kriegsjahr gelten darf. Sie dürfen es glauben, — es reißt an den Nerven, dieses beständige Auf und Ab von Hoffnungen und Enttäuschungen, dieses täglich erneute rastlose Schaffen in der schneidenden Luft der Öffentlichkeit. — Aber nur in dieser Luft reifen Freuden heran, die noch über ein Dezennium hinaus eine verjüngende und belebende Kraft besitzen. Heute, in der Abschiedsstunde, überschaue ich sie, wie mit einem Augenaufschlage alle die Abende freudigen Gelingens, die sich über zehn Jahre verbreiten. Sie stehen in Reih und Glied vor meiner Erinnerung, die siegreichen Autoren, die dem Lessing-Theater ihr Vertrauen geschenkt, und die Schar der Künstler, die auf diesen Brettern so viele Triumphe ihrer Gestaltungskraft gefeiert haben. Und so darf ich denn als Bühnenleiter ohne Schwermut meinen letzten Gruß an Sie richten, und ich darf als Bühnen-Schriftsteller das hoffnungsfrohe Wort hinzufügen: „Auf Wiedersehen — Auf fröhliches Wiedersehen!“

Vom September 1897 ab ging die Leitung in Otto Neumann-Hofers Hände über, der Shakespeares „Heinrich V.“ glücklich als Eröffnungsvorstellung wählte. Otto Neumann-Hofer, der neue Pächter des „Lessing-Theaters“, hatte in der „dramatischen Gesellschaft“ Gelegenheit gefunden, sich für den Beruf eines Bühnenleiters vorzubilden, wie Dr. Otto Brahm als Vorstandsmitglied der „Freien Bühne“ seine bühnentechnischen Kenntnisse und seine persönlichen Beziehungen zum Theater gewonnen hatte.

„König Heinrich der Fünfte“ von Shakespeare, mit welchem die Direktion Neumann-Hofer am 1. September 1897 ihren Einzug in das Lessing-Theater hielt, dürfte für den größten Teil der derzeitigen theaterbesuchenden Generation Berlins Novität gewesen sein. Die Bearbeitung von Dingelstedt wurde zum letztenmale in Berlin im „Nationaltheater“ aufgeführt. Im Juli 1876 erschien das Drama mit einem Ensemble-Gastspiel der Wiener Hofburgschauspieler auf der Bühne dieses später abgebrannten Theaters. Hartmann spielte damals den König Heinrich; im Lessing-Theater Ferdinand

Bonn), Frau Hartmann die Prinzessin Katharina (im Lessing-Theater Fräulein Jäger), König Karl, Fluellen, Falstaffs Page wurden von Lewinsky, August Förster und Fräulein Walbach dargestellt (im Lessing-Theater von Klein, Waldow und Fräulein Eisenhut). Franz Dorn, später Direktor des Wintergartens, spielte damals den Pistol, den im Lessing-Theater Schönfeld gab. Frau Hüftel spielte die Frau Hurtig, die im Lessing-Theater von Fräulein Marie Meyer dargestellt wurde. Am Berliner Königlichen Schauspielhause war das Stück, jedoch in einer anderen Bearbeitung, — der von Oechelhäuser — bereits einige Jahre früher erschienen. Im Jahre 1878 erschien das Werk auch auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses zum letzten Male. Der Fassung, die im Lessing-Theater zur Aufführung gelangte, lag gleichfalls die Dingelstedtsche Bearbeitung zugrunde. Doch wurde sie in manchen wesentlichen Punkten verändert und besonders durch einige Schönheiten des Originals bereichert, die Dingelstedt den Hoftheatern zu Weimar und Wien, für die er seine Einrichtung besorgte, nicht zu bieten wagte.



Agnes Sorma als Rautendelein.

Die Direktion Otto Neumann-Hofers hatte in der Folge manches Bemerkenswerte zu verzeichnen. Sie führte Sudermann, Fulda, Dreyer, Halbe, Hartleben, Ompteda dem Lessing-Theater zurück, veranstaltete ein glänzendes Dusegastspiel, das in einer meisterhaften Leistung der Künstlerin als Kleopatra in Shakespeares Antonius und Kleopatra gipfelte, und machte das Berliner Publikum zum erstenmal mit bedeutenden Künstlern: Ermete Novelli, Jane Hading, Madame Ssawina, Charlotte Wiehe und Madame Georgette Leblanc-Maeterlinck bekannt.

Agnes Sorma gab in den Jahren 1899–1902 im Lessing-Theater alljährlich längere Gastspiele. 1903 wurde auch Joseph Kainz durch die Direktion des Lessing-Theaters zu einem einmonatlichen Gastspiel nach Berlin **zurückgeführt.**

Herbst 1903 trat Otto Neumann-Hofer zurück, der am Schlusse noch Beyerleins „zugkräftiges" Schauspiel „Der Zapfenstreich" gebracht hatte, und Otto Brahm vom deutschen Theater übernahm von da ab die Leitung des Lessing-Theaters mit neuen Hoffnungen und neuen Zielen.



Das Metropol-Theater in Berlin.



Metropol-Theater.

Das „Metropol-Theater", ursprünglich „Theater Unter den Linden", wurde in den Jahren 1891/92 von den Architekten Fellner und Helmer auf einem Terrain erbaut, welches einen Wert von 6,000000 M. hat. Seine Vorderseite ist reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt; durch drei Türen gelangt man in das Hauptvestibül. Der große Theatersaal hat Platz für ungefähr 2500 Personen. Die Decke ziert ein Gemälde Veiths, „Einzug der heiteren Muse durch das Brandenburger Tor".

Theatersaal und Bühne können — wie beim Königlichen Opernhause — zu einem großen Raum vereinigt werden.

Am 24. September 1892 wurde das mit großer Pracht ausgestattete Theater eröffnet und zwar unter der Leitung der Gebr. Ronacher. Aus finanziellen Schwierigkeiten mußten sie aber zurücktreten. Die Direktion übernahmen dann die Herren Max Arendt und Fridmann und bestellten zum artistischen Leiter den Oberregisseur Eduard Binder. In diese Periode fallen die großen Balletterfolge „Columbia" und „Welt in Bild und Tanz".

Am 1. August 1894 übernahm Julius Fritzsche, welcher als Leiter des „Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters" auch das „Theater Unter den Linden" pachtete, die Leitung des Theaters. Seiner Direktionsführung

waren leider keine Erfolge beschieden, da das Publikum sich für die alten, abgespielten Operetten nicht interessieren konnte, und er über keine erfolgreichen Novitäten verfügte. So kam es, daß Direktor Fritzsche mit der Ruhe und der Würde eines Großkaufmannes einen bedeutenden Teil seines Vermögens bei diesem Unternehmen zusetzte.

Erst im September 1898 sollte eine neue, finanziell bessere Ära für dieses geschmackvoll ausgestattete Theater Berlins erblühen. Um diese Zeit wurde das „Theater Unter den Linden" unter dem Namen „Metropol-Theater" unter der Leitung des Direktors Richard Schultz, der 5 Jahre mit großen Erfolgen das Berliner „Zentral-Theater" geleitet hatte, nach umfassenden Renovierungen mit einem guten Personal (Steinberger, Thielscher, Bauer, Stojan, Worm &c.) und mit dem prächtig ausgestatteten „Paradies der Frauen" eröffnet, um fernerhin im Dienste des Ausstattungsstückes und des Pracht-Balletts, gelegentlich auch der Operette, geführt zu werden.

Am 1. Mai 1899 wurde im „Metropol-Theater" eine Einführung getroffen, die sich eine Zeitlang erfolgreich bewährt hat.

Gleichsam als „lever de rideau" ging den Operetten und Revueen ein aus 6—7 Nummern bestehendes Spezialitäten-Programm voraus, wodurch das Metropol-Theater zum Rivalen des berühmten Londoner Empire-Theaters wurde.

Sind die Abend-Aufführungen und insbesondere die Maskenbälle des Metropol-Theaters ein Tummelplatz der oberen 10000, sowie des „pikanteren" Publikums und gleichzeitig der Sammelpunkt aller Fremden, so ziehen die Sonntags-Nachmittags-Konzerte eine solid bürgerliche Gesellschaft an.

Neuerdings hat Direktor Richard Schultz dem Theater unter seiner zielbewußten Leitung eine bestimmte Physiognomie gegeben: eine Art „Berliner Posse", vereint mit „Spezialitäten".

Die alte Berliner Posse ist als solche zwar in Verfall geraten; in dem prunkvollen Heim des Metropoltheaters hat das neue Genre daher Kostüme, Dekorationen und Ballett zu Hilfe nehmen müssen.

Der Niedergang der alten Posse war wesentlich in der Tatsache zu finden, daß Berlin, vielleicht mit Ausnahme von Emil Thomas, keine Kräfte hatte, welche die gute Berliner Posse tragen können. Früher besaß

die Hauptstadt für diese Stücke Helmerding, Thomas, Reusche, Engels Blenke, Meißner, Formes, Ernestine Wegener, Anna Schramm ꝛc.

Allein in der neuen Art der Berliner Ausstattungsposse ist dem Direktor Schultz der Erfolg bisher nicht ausgeblieben, und es darf unter seiner rührigen Leitung auf einen weiteren Aufschwung des Metropoltheaters noch gerechnet werden. Jedenfalls zählen die Stunden, welche man im Metropoltheater verlebt, wohl zu denen, die am meisten die Lachmuskeln in Bewegung setzen; das Orchester ist gut, und das Repertoir hat manchen „Schlager" gebracht. Literarisch Wertvolles wird ja freilich nicht erstrebt.



Das Neue Theater in Berlin.

(Kleines Theater.)

Das Neue Theater am Schiffbauerdamm wurde im Jahre 1892 von dem Architekten Simon erbaut und Mitte November desselben Jahres mit Goethes „Iphigenie auf Tauris" eröffnet.

Es gleicht einem Schmuckkästchen in seiner zierlichen Bauart und faßt etwa 821 Personen.

Den Erbauer des Hauses, Bauunternehmer Simon trieben leider unglückliche Spekulationen in den Tod, ebenso konnte es das „Neue Theater" anfangs zu keiner bestimmten Phy**siognomie bringen. Die Direktoren** folgten sich, aber die künstlerischen Programme glichen sich nicht.

Der erste Direktor Löwenfeld versuchte es anfänglich mit Goethe. Dann führte von 1895 bis Herbst 1898 **Sigmund Lautenburg die Di**rektion des Neuen Theaters, welcher, **vom Glück begünstigt, daneben noch** das Residenztheater leitete. Er pflegte meist die französische Komödie, Victorien Sardou, und die Deutschen Halbe und Dreyer waren seine Hausdichter.



[illegible]

Vom Oktober 1898 bis 1900 lag die Leitung in den Händen von Frau Nuscha Butze-Beermann, welche das Neue Theater zu einem „Novellentheater" machte. [illegible] „[illegible]" brachte dem Hause den ersten Zugkrafterfolg. Im April 1900 trat Frau Hedwig Niemann-Raabe [illegible]

in Lessings „Minna von Barnhelm“ dort auf. Der sonnige Humor, die schönen, von innen hervorbrechenden Töne, waren der Künstlerin noch von ehedem geblieben. Frau Nuscha Butze gab als glückliche Partnerin die Minna.

Dann nahm sich Nuscha Butze einen Mitdirektor: in Paul Martin. Er war Mitglied des Deutschen Theaters, begründete mit Zickel die Sezessionsbühne und wurde dann Impresario eines Überbrettls.



Maxim Gorki.
Nach einer Kupferätzung aus dem Verlage der Hofkunstverleger Heuer & Kirmse, Halensee-Berlin.

Er erzielte mit Robert Mischs „Das Ewig-Weibliche“ einen großen Kassenerfolg und verpflichtete für das Neue Theater Georg Engels, Ferdinand Bonn, Tilli Waldegg, Adele Hartwig u. a.

Nach dem Rücktritt Nuscha Butzes wurde Pütz der Associé von Paul Martin. Sie hatten Glück und Unglück.

Im Anfange des Jahres 1903 schieden die beiden Direktoren aus, und Max Reinhardt vom „Kleinen Theater“ übernahm auch die Leitung des Neuen Theaters.

Max Reinhardt, ehemals Mitglied des Deutschen Theaters unter Brahm, übernahm alle laufenden Verträge der Mitglieder des „Neuen Theaters“ und brachte an dieser Bühne Stücke, die einen größeren Apparat verlangen, zur Aufführung. Er leitet auch z. Z. noch das „Kleine Theater“ (ehemals „Schall und Rauch“) Unter den Linden*) und ist einer der tüchtigsten jüngeren Bühnenleiter Berlins. Er hat bauliche und technische Veränderungen in beiden von ihm geleiteten Theatern vorgenommen, so im Neuen Theater eine nach dem Muster der Wiener Hofoper konstruierte Drehbühne und einen Orchesterraum herrichten lassen, in dem 60 Musiker Platz haben. Dr. Alfred Holzbock urteilt über ihn:

*) Eröffnet am 9. Oktober 1901.

„Max Reinhardt, den sich einst Otto Brahm vom Salzburger Stadttheater holte, ist jetzt der bedeutendste Berliner Direktor. Er hat unserem Theaterleben einen verjüngenden Odem eingehaucht, ihm ganz besonders nach der Seite des Szenischen hin neue künstlerische Reize verliehen. Reinhardt versammelt um sich eine Schar von Dramaturgen, allein die



Die künstlerischen Leiter des Neuen Theaters in Berlin.
[illegible]

dramatische Clique hält er sich vom Leibe, er ist nicht einseitig und nicht ängstlich, er hat uns im Neuen Theater und im Kleinen Theater Schiller und Shaw, Lessing und Maeterlinck, Wilde und Gorkij, Strindberg und Hoffmannsthal, Wedekind, Adolf Paul u. s. w. gebracht. Jede Darstellung hatte ein scharf individuelles Gepräge. Die Premieren bei Reinhardt waren [illegible], man erwartete in ihnen Überraschungen durch interessante Werke, durch eigenartige schauspielerische Leistungen, durch den bedeutenden Inszenierungsstil. Reinhardt arbeitet nicht nur mit

literarkundigen Dramaturgen und mit theatergewandten Regisseuren, er zieht auch die bildenden Künstler heran, die bei den Inszenierungen schöpferische Mitarbeiter waren, die ihre Kunst dem Stimmungsgehalt der Dichtung anschmiegten.

Reinhardt hat all das Interesse, daß man ihm zuwandte, vollauf verdient, ja mehr noch, er hat Hoffnungen in uns erweckt, daß auch ein von modernem Geiste beseelter Bühnenleiter die kostbaren Schätze, die wir in den Schöpfungen unserer Klassiker besitzen, zu würdigen und zu heben versteht. Reinhardt hat jene Zeit wiedererstehen lassen, da L'Arronge im Deutschen Theater das klassische Drama neu belebte, da mit der reichsten Inszenierungskunst sich vollendete schauspielerische Kunst einte. Der edle Schwung, das lodernde Feuer, das schöne Organ, diese Attribute, die zur Repräsentation klassischer Gestalten gehören, wurden im Deutschen Theater von L'Arronge festgehalten, allein, auch damals schon stand in den Aufführungen klassischer Werke eine durchgeistigte, innerliche Auffassung höher als das rein Pathetische. Joseph Kainz, Adalbert Matkowsky und der greise Baumeister vom Burgtheater, sie lehren uns: daß es immer Künstler gab, die trotz allen elementaren Schwunges, der uns hinreißt, hinreißen muß, im hohen Drama auch die klare Gliederung des Charakters und der Rede festhielten. Hier setzte Reinhardt in seinen klassischen Aufführungen ein, und was L'Arronge, der Begründer des Deutschen Theaters, angebahnt hat, wurde von dem jungen Direktor mit tief künstlerischem Empfindeten, das im Geiste und Sehnen unserer Zeit seine Wurzeln hat, erfaßt und ausgebaut."



Das Luisen-Theater in Berlin.

Das Luisentheater liegt in der Reichenbergerstraße zu Berlin und faßt 1200 Personen. Sein Bau ist schmuck und gefällig, gewährt vor Feuersgefahr jede nur mögliche Sicherheit und ein bequemes Sehen von allen Sitzplätzen.



Arthur Vollmer

Im Jahre 1897 wurde das „Luisentheater" mit seiner überaus praktischen Anlage seinem Zwecke übergeben; es pflegt neben den klassischen Dramen das Volksstück, und besonders im klassischen Repertoir hat es sich so vorteilhaft entwickelt, daß es ein volksbildendes Theater im besten Sinne des Wortes ist.

Seit der Eröffnung leitete Direktor Richard Anger das Luisentheater, ein gutes darstellendes Personal stand ihm zur Seite. Zu früh, im Jahre 1901, starb Direktor Anger, der treffliche Leiter des immer mehr populär gewordenen Theaters. Er war eine scharf ausgeprägte Individualität und ein Berliner Original.

Die Theatergeschäfte wurden darauf von dem altbewährten Oberregisseur August Reiff anfangs provisorisch, dann definitiv weiter geleitet. Störungen erlitt das Theater nicht, da die Kontrakte der Mitglieder mit dem Bankhause, welches Besitzer des Gebäudes ist, abgeschlossen waren. Interessant ist der statistische Rückblick des Luisentheaters auf ein 4. Spieljahr, d. h. vom 16. August 1900 bis 31. Mai 1901.

Er charakterisiert am besten die künstlerischen Ziele unter der Direktion Unger: Es kamen 23 Werke in 329 Vorstellungen zur Aufführung (285 Abend- und 44 Nachmittagsvorstellungen). Das Luisen-Theater, im Oktober 1896 als schlichtes Volks- und Baudeville-Theater eröffnet und in dem zweiten Spieljahre nach vollendetem Umbau unter seinem heutigen Namen bereits höheren dramatischen Zielen zugeführt, hat sich heute bei Publikum und Presse volle Anerkennung errungen. Von klassischen Werken sind u. a. neu einstudiert worden: Von Shakespeare: „Romeo und Julia“ und das Kesselflicker-Vorspiel zu der „Bezähmten Widerspenstigen“, von Goethe: „Faust“ I. Teil (mit Lindpaintners Musik), von Lessing: „Minna von Barnhelm“; außerdem von älteren Werken: „Der Königsleutnant“ von Gutzkow, „Heinrich Heine“ von A. Mels, „Die Karlsschüler“ von Laube, „Die Grille“ von Charl. Birch-Pfeiffer, „Der Erbförster“ von Otto Ludwig, „Drei Paar Schuhe“ von Karl Görlitz, „Wildfeuer“ von Friedrich Halm, „Die Eine weint, die Andere lacht“ von Dumanoir und Keranion, deutsch von Heinrich Laube. — Ferner wurden von zeitgenössischen (neueren) Autoren: „Wohltätige Frauen“ von Ad. L'Arronge, „Der Millionenbauer“ von Max Kretzer, „Ehrliche Arbeit“ von Heinrich Wilken u. s. w. gegeben. Drei große Wohltätigkeits-Vorstellungen, für welche „Der Erbförster“ „Minna von Barnhelm“ und „Wohltätige Frauen“ sorgfältig neu inszeniert wurden, brachten der jungen Bühne die ehrenvolle Mitwirkung von Mitgliedern der Königlichen Bühne. Frau Nina Sandow gastierte als „Minna von Barnhelm“, Georg Molenar als „Erbförster Ulrich“ und die Damen Julie Abich, Bertha Hausner, Frau von Hochenburger, Amanda Lindner, sowie die Herren Oskar Keßler, Arthur Vollmer, im Verein mit



Amanda Lindner als Jungfrau von Orleans.

dem ehemaligen Hofschauspieler Oskar Blencke, stempelten durch ihr Mitwirken die Aufführung von „Wohltätige Frauen" zu einem künstlerischen Ereignis. Auch des interessanten Abends, der die Neuaufführung des schlesischen Volksschauspiels „Im Bahnwärter-Häusel" mit dem Verfasser Oskar Wagner als Gast brachte, darf mit Genugtuung gedacht werden. Ein Schauspieler-Jubiläum, das des verdienstvollen Regisseurs Ludwig Masson, brachte die Neuaufführung von Gutzkows „Königsleutnant". Schillers „Tell" ferner hat im Luisen-Theater eine interessante, gleichsam historisch eigenartige Inszenierung erfahren, indem dabei in den landschaftlichen Bildern, Kostümen und Requisiten die vom Direktor Richard Anger persönlich in der Schweiz gelegentlich der Aargauer Tell-Festspiele gesammelten Eindrücke und Original-Vorlagen verwertet wurden.

Die folgende neue Direktion August Reiff war bestrebt, den guten Ruf des „Luisentheaters" aufrecht zu erhalten. Seit Herbst 1902 hat Direktor Ludwig Rosenfeld vom Passage-Theater das Luisen-Theater gepachtet. Die neue Direktion beabsichtigt, die bisherigen Repertoire-Verhältnisse vorerst nicht zu ändern, sondern will diese nur ausgestalten, indem der modernen literarischen Richtung Rechnung getragen werden soll.

Am [illegible] August 1902 gab die Direktion Rosenfeld als Eröffnungsvorstellung das vieraktige Schauspiel „Neue Luft" von M. A. Simacek, womit sie sich vorteilhaft an der neuen Stätte ihres Wirkens einführte.



Buntes Theater in Berlin.

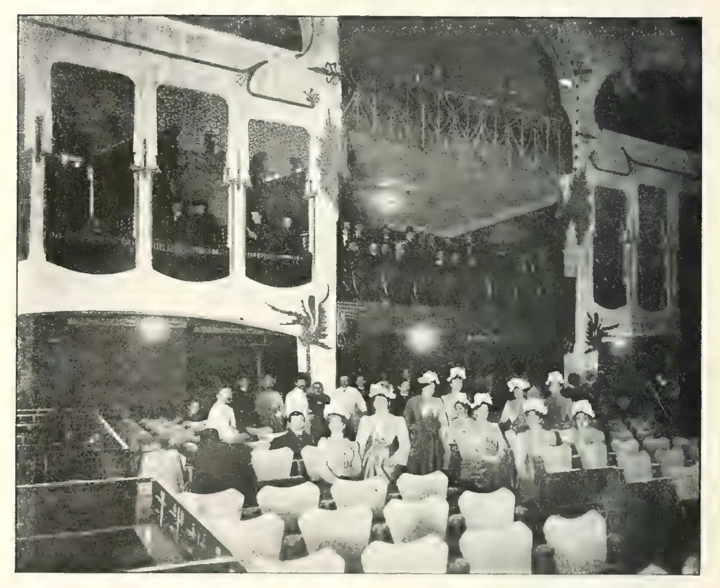
Nachdem der Schriftsteller Ernst von Wolzogen bereits im Anfang des Jahres 1901 das „Überbrettl" nach dem Muster des Pariser Caberets, dieses literarischen Tingeltangels der Stürmer und Dränger, ins Leben gerufen hatte, um der deutschen Bohême einen geistigen Mittelpunkt zu schaffen, machte sein bis dahin wanderndes Theater in Berlin sich seßhaft. Am 28. November 1901 eröffnete das „Bunte Theater", G. m. b. H., im Südosten Berlins, in der Köpnickerstraße, das Spiel im eigenen Hause. Dieses Haus, welches der Architekt August Endell erbaut hat, ist ein Prachtstück moderner Theaterarchitektur. Alles ist originell, sowohl die Form des Saales, der an den Seiten keine Logen hat, wie dessen Ausschmückung. Neunhundert bequeme Plätze enthält der Zuschauerraum. Den stärksten Eindruck hat der Architekt durch die Farbe erzielt; in den leuchtendsten ungebrochenen Tönen ist die ganze Farbenskala vorgeführt. Der Bühnenvorhang ist aus kostbarem Samt gefertigt und mit Seidenstickereien geschmückt. Der Grundton ist ein stumpfes Braun-Oliv. Das Ornament ist in der Hauptfarbe türkisblau, dazwischen sind orangenfarbene Muster und grüne Flecken. Das Ganze ist im matten Glanz gehalten, weich und harmonisch zusammengehend. Als Ornamente und Beleuchtungskörper sind Nachbildungen von allerlei Seegetier verwendet. Von allen Seiten, vom Boden, von der Decke, von den Wänden leuchten bunte Farben, wodurch der Saal einen heiteren und festlichen Eindruck macht. Unter Mitwirkung E. von Wolzogens ist seitens des leitenden Baumeisters in beispiellos kurzer Zeit somit ein durchaus origineller Theaterbau geschaffen worden.

An dem Eröffnungsabende hielt von Wolzogen eine Rede, in der er betonte, daß gerade die verblüffende rasche Ausschreitung der „Überbrettl"-Idee beweise, wie berechtigt sie gewesen sei. Er definierte das Wesen des „Überbrettls" mit den Worten, daß es den Zweck habe, „kleine Kunst in liebenswürdiger und feiner Form für verwöhnte Geschmäcker zu bringen." Er



E. von Wolzogen bei der Generalprobe zur Eröffnung des Bunten Theaters

werde jetzt, wo endlich sein Unternehmen einen eigenen Rahmen habe, eine höhere Richtung anstreben. Das „Überbrettl" solle das Haus der Überraschungen sein. Die in bunter Reihe folgenden literarischen und musikalischen Darbietungen am Eröffnungsabende entsprachen freilich nicht den erweckten



Am Abend der Generalprobe im Bunten Theater (Unterbrettl). Blick auf die Ränge.

Hoffnungen; indes zeigten die nächsten Vorstellungen, daß innerhalb des gesteckten Zieles einiges Gute geboten wurde.

Das Programm der Aufführungen des „Bunten Theaters" umfaßte alle Arten der stilisierten, modernen Kunst: den Einzelvortrag, d. h. in erster Reihe das Couplet, das Schattenspiel, die Revue, d. h. „das lebendig gewordene Witzblatt", kleine Spiele, Monologe, Märchenrezitationen mit Musikbegleitung u. s. w. u. s. w. Berlin war durch E. von Wolzogens

Buntes Theater um ein „literarisch-musikalisches" Varieté reicher geworden; ob es zur Förderung echter Kunst gereichte, ist eine andere Frage. —

Bald schon machte das Bunte Theater den Schritt, auch ernste Einakter in den Bereich seines Repertoires zu ziehen, z. B. mit dem einaktigen Schauspiele „Susanna im Bade". Allein dauernd hielt sich das „Überbrettl" nicht in der Gunst des Publikums, und von Wolzogen trat von der Direktion zurück. Unter der folgenden neuen Leitung machte sich das Bestreben nach einem Übergange vom literarischen Tingeltangel zum wirklich Dramatischen immermehr bemerkbar. Wenn auch das ehemalige Wolzogensche Institut sich diesem durch den geläuterten Geschmack des Publikums bedingten Repertoirewechsel nur zögernd unterzog, so war doch das Überwiegen der dramatischen Szenen gegenüber den „bunten" Kleinigkeiten als ein Fortschritt zu bezeichnen. Gegenwärtig liegt das Theater brach da.



Das Trianontheater in Berlin.

In der Georgenstraße, nahe dem Bahnhofe Friedrichstraße, wurde am 27. September 1902 das Trianon-Theater unter der künstlerischen Leitung des Schriftstellers Otto Julius Bierbaum eröffnet. Das Programm der Eröffnungsvorstellung gab ein vielseitiges Bild dessen, was die Direktion mit dieser neuen Bühne Berlins beabsichtigte, die kein Konkurrenzunternehmen zu den sogenannten „Überbrettln" sein wollte. Die Dichtungsgattung, die nach Bierbaums Absicht im Trianontheater gepflegt werden sollte und gepflegt wurde, war die Lyrik, aber nicht die Lyrik der subjektiven Gefühls-Offenbarung, sondern die Lyrik in dramatischer Form, d. h. kleine lyrische Dramen, Singspiele, kleine Stücke überhaupt, die nicht eigentlich dramatische Wirkung haben, Spiele der Phantasie, der Laune, der Stimmung.

Die „kleine Muse" stellte sich denn in dem Begrüßungsgedicht (gesprochen von Fräulein Cerigioli) am Eröffnungsabende in persona vor. Eine dramatische Phantasie von Ernest Dauwson „Die Dame vom Monde", ferner „lebende Lieder", Tänze und ein Singspiel „Die Hirtin und der Schornsteinfeger" folgten. So schön auch die Idee des Begründers des Trianontheaters wohl war, ein solches intimes, poetisches Theater fand bei einem Großstadtpublikum, welches im allgemeinen mehr dem Stofflichen, Sensationellen, dem stark Gewürzten geneigt ist, nicht die gewünschte Teilnahme trotz besten Willens und Könnens.

Aus dem lyrischen Theater wurde daher zum Vorteile seines finanziellen Gedeihens bald ein „Theater der dramatischen Delikatesse", nachdem es einem schmucken dekorativen Ausbau unterzogen war. Fortan pflegt das Trianontheater vorzugsweise das Dialogstück französischer Autoren, welches für eine Klasse des hauptstädtischen Publikums mehr Anziehungskraft und Reiz enthält. Den Reigen eröffnete der bekannteste Lustspieldichter Frankreichs: Maurice Donnay mit seiner „Liebesschaukel", ein Stück, welches allabendlich das Trianontheater zu einem ausverkauften machte.

Das Theater in der Georgenstraße fährt in seinem Programm fort; „pikante" französische Stücke sind hier eine Spezialität Berlins geworden.



Aus dem [illegible]-Theater in Berlin



Aus dem Trianon-Theater in Berlin.

[illegible], Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Die freien Bühnen in Berlin.

a) Die freie Bühne.

Bei Aufzählung der Theater Berlins dürfen wir mit Rücksicht auf die Theater- und Kulturgeschichte die „Freie Bühne" nicht vergessen, welche unstreitbare Erfolge aufzuweisen hat. Der Bühnenverein „Freie Bühne" wurde begründet, um der modernen realistischen Richtung in der dramatischen Literatur eine feste Stütze zu leihen. Maximilian Harden, Paul Schlenther und Otto Brahm gaben zu ihrer Begründung Anregung. Anfangs fanden die Vorstellungen monatlich statt, doch nur vor Mitgliedern des Vereins und nicht in „eigenen Häusern", sondern es wurden dafür stehende Theater gemietet.



Paul Schlenther.

Am 5. April 1889 war die „Freie Bühne" begründet worden. Ihre Ziele und ihre Eigenart hatte sie kurz und erschöpfend in der ersten Erklärung, mit der sie an die Öffentlichkeit trat, dahin bezeichnet: „eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb." Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung wollte sie die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten, lebendigen Kunst anstreben.

Diese Kundgebung war unterzeichnet von Otto Brahm als Vorsitzendem, Paul Jonas als Rechtsbeistand und S. Fischer als Schatzmeister.

Man hatte vordem all die anregenden Mitteilungen gelesen, die über das „Théâtre libre" Antoines von Paris herkamen; man ärgerte sich wohl auch, daß ein so interessantes Werk, wie das damals erschienene Schauspiel Björnsons, „Der Handschuh", auf keiner Bühne in Berlin aufgeführt werden konnte und durfte.

Die erste Vorstellung der „Freien Bühne" fand am 29. September 1889 statt. Man hatte dazu Ibsens „Gespenster" gewählt. Damals war der nordische Dichter in seiner Bedeutung noch nicht erkannt. Ein Berliner Kritiker hatte noch kurze Zeit vorher erklärt, in einem Jahrzehnt würde niemand mehr begreifen, wie man sich von diesem Autor, der doch nur ein Gemisch von altem Schicksalsdrama und Sardouscher Technik herstelle, habe imponieren lassen können. Die „Gespenster" waren damals fast berüchtigt, ihre öffentliche Aufführung verboten, aber auch ohne dieses Verbot hätte keine ständige Bühne die Aufführung dieses Dramas gewagt. „Daß die „Freie Bühne" mit diesem von Behörden, Theaterdirektoren und Publikum zumeist unverstandenen Werke ihre Tätigkeit eröffnete, das war ein Programm und ein Protest zugleich — ein Protest gegen polizeiliche Bevormundung und gegen die Zurückhaltung des Publikums, das noch nicht reif genug war, das Stoffliche von der Form zu scheiden und einer künstlerischen Behandlung düsterer Lebensprobleme, wie sie das Leben unserer Tage bietet, vorurteilslos zu folgen. Deshalb ist diese „Gespenster-Aufführung" auch nicht ohne Widerspruch geblieben, aber dennoch hat sie einen unverkennbaren tiefen Eindruck hervorgerufen." Die Darstellung mit Agnes Sorma, Frau v. Bülow-Schanzer, Robert-Wien, Kraußneck-Berlin und Lobe-Breslau war für die damaligen Verhältnisse und mit Rücksicht auf die großen Schwierigkeiten aller Art eine sehr gute zu nennen. Die erste Aufführung der „Freien Bühne" bedeutete einen Erfolg.

Aber nun wurde bekannt, daß die zweite Aufführung einen ganz neuen Dichter bringen würde, einen ganz Unbekannten, nämlich Gerhardt Hauptmann, von dem soeben ein schlecht auf schlechtem Papier gedrucktes Büchlein erschienen war, das sich „Vor Sonnenaufgang" betitelte. Er hatte dieses Stück den ihm unbekannten Leuten der „Freien Bühne" eingesandt und gleichzeitig dem siebzigjährigen Fontane. Dieser, der, wie bekannt, von Anfang an ein energischer Anhänger und Förderer der „Freien Bühne"

gewesen, bezeichnete dieses Werk des Unbekannten als die „Erfüllung Ibsens" und empfahl es der „Freien Bühne" dringend zur Aufführung — freilich nicht ohne Bedenken, was dazu wohl „Die Madams im ersten Rang" sagen würden.

Durch die Ankündigung der Aufführung war man auf das Hauptmannsche Schauspiel aufmerksam geworden, und so groß war bereits das Interesse für die „Freie Bühne", daß man das Stück sogar im Druck kaufte.



Max Halbe

„Nicht schlagender wohl, als durch die Aufnahme, die Hauptmanns erstem Bühnenstück bereitet wurde, konnte die Notwendigkeit einer „Freien Bühne" erwiesen werden." Diese Aufführung brachte im übrigen allmählich auch eine Klärung der Verhältnisse. Entrüstet, grollend, in ihren Premièren-Erwartungen gekränkt, zogen sich viele Mitglieder nach und nach zurück, die Verbleibenden aber schlossen sich zu festem Kern zusammen. Immer schwieriger wurde es indes, schauspielerische Kräfte für die „Freie Bühne" zu gewinnen. Die Direktoren zögerten, die Mitwirkung ihrer Schauspieler zu gestatten, da sie sonst leicht als Beförderer des freien Bühnenunfugs beim Publikum verschrien werden konnten. Und die Schauspieler, die vor der Aufführung des Hauptmannschen Stückes zum Teil Drohbriefe erhalten hatten, wurden mehr oder minder bedenklich. Die zähe Energie Brahms, der seine ganze Tätigkeit nun ausschließlich der „Freien Bühne" und der bald darauf begründeten Zeitschrift gleichen Namens und gleichen Zieles widmete, setzte es dennoch durch, das versprochene Programm zu erfüllen.

Als dritte Vorstellung erschien Goncourts „Henriette Maréchal"; dann Tolstois gewaltiges, erschütterndes Drama „Die Macht der Finsternis",

Anzengrubers gleichfalls damals noch verbotenes „Viertes Gebot", ferner die „Familie Selicke" von Holz und Schlaf zusammen und Kjellands Einakter „Auf dem Heimwege". Am 4. Mai 1890 folgte Fitgers Schauspiel „Von Gottes Gnaden" — es war ein polizeilich verbotenes Stück. Dem bewährten Dichter Fitger glaubte man die Möglichkeit, auf der Bühne wieder zu Worte kommen, gewähren zu müssen. Doch die Dichtung wurde abgelehnt.

Den Abschluß des ersten Kriegsjahres bildete die erfolgreiche Aufführung von Hauptmanns „Friedenfest". Diesem naturalistischen Drama gegenüber war die Opposition schon viel geringer — das erste Kriegsjahr der „Freien Bühne" hatte gewirkt.

Vor einem kleineren Kreise, aber vor einer fast durchweg ernst interessierten Zuhörerschaft spielten sich die Vorstellungen des zweiten Jahres ab. Man brachte Strindbergs „Vater" Henri Becques „Raben", Zolas „Therese Raquin". Von deutschen Autoren erschien Anzengrubers („Doppelselbstmord"), Marie von Ebner-Eschenbachs („Ohne Liebe") und Hartlebens („Angèle"). Der Triumph dieses Spieljahres aber war Hauptmanns Drama „Einsame Menschen". Es geschah nun, daß dieses Drama des damals verlästerten „Sonnenaufgang-Dichters" von L'Arronge fürs Deutsche Theater und von Burckhard für das Wiener Burgtheater erworben wurde.

Nach diesen fünfzehn Vorstellungen glaubte die „Freie Bühne" der dramatischen Neuschöpfung genügend Anregung geboten zu haben, um diese nun selbständig und ihrer eigenen Art nach weiter fortschreiten lassen zu können. Sie betonte, es liege in der Natur des Experiments, daß sein größter Sieg zugleich sein Ende ist. Sie erklärte: Die „Freie Bühne" könnte nunmehr vom Kampfplatz treten, wenn ihr nicht doch die Aufgabe fernerhin verbliebe: Möglichkeiten freier Kunstbetätigung schaffen zu helfen. Noch immer ist der Wagemut unserer jungen Dichter stärker als das Entgegenkommen vorsichtiger Theaterdirektoren, die naturgemäß mit ihren geschäftlichen Grundsätzen zu rechnen haben; und wenn unversehens und unverhofft ein aufstrebender Dramatiker wieder einmal eine kühne Tat vollführen sollte, für die ein größeres Publikum sich nicht sofort gewinnen läßt, dann möchten wir in der Lage bleiben, zu helfen".

Auf diesem Standpunkte steht die „Freie Bühne" noch heute. Die Notwendigkeit ihrer Existenz hat sich immer wieder aufs neue gezeigt. Im März 1892 hat sie Strindbergs „Comtesse Julie" vorgeführt und am 26. Februar 1893 in einer denkwürdigen, theatergeschichtlich wichtigen Vorstellung, die dann wiederholt werden mußte, Hauptmanns damals noch im Deutschen Theater verbotene „Weber". Dann hat sie Georg Hirschfeld, Ernst Rosmer, Emil Marriot, Hugo von Hofmannsthal zum ersten Male auf die Bühne gebracht.



Maximilian Harden.

Die von der „Freien Bühne" verfochtene neue Richtung ist mittlerweile immer weiter vorgedrungen. Was früher nur in einer geschlossenen Gesellschaft vorgeführt werden konnte, das kann jetzt fast alles und fast allerorten öffentlich gespielt werden. Zudem ist das Interesse an dem Theater und der Theater-Dichtung vertieft worden. Und wie die Stücke des ersten Spieljahres der „Freien Bühne" einen sozialkritischen Zug gemeinsam hatten, so ist unsere moderne Bühnendichtung zum großen Teil sozialkritisch geworden.

Zur Feier des 10jährigen Bestehens der „Freien Bühne" wurde am 29. September 1899 E. von Keyserlings „Ein Frühlingsopfer" im „Lessingtheater" aufgeführt. Von Stimmen, die der „Berliner Lokalanzeiger" anläßlich des 10jährigen Gedenktages sammelte, heißt es:

1. Gerhard Hauptmann.

„Die Resultate gewisser Beobachtungen und Erfahrungen aus den letzten zehn Jahren auszusprechen, ist für mich noch nicht an der Zeit. Ich habe mir das für spätere und späte Jahre vorsichtig vorbehalten."

Dr. Paul Schlenther, Direktor des Hofburgtheaters in Wien, schreibt

über den Zweck der „Freien Bühne", deren Leitung er übernahm, als Otto Brahm Direktor des Deutschen Theaters wurde, kurz und bündig:

„Wenn man irgendwo mit leidlichem Erfolge mitgeholfen hat, so spricht man nicht gern darüber. Kurz und rund gesagt, die „Freie Bühne" wollte nie etwas anderes sein, als ein Sauerteig und ist es, glaube ich, auch geworden."

Emanuel Reicher schreibt:

„Die „Freie Bühne" war eine befreiende Bühne. Sie hat uns mit ihren kühnen dramatischen Bildern, welche nach Inhalt, Szenenführung und Sprache, abweichend von jeglicher Tradition, von dem stagnierenden Zustande erlöst, in den die Bühnenproduktion während der letzten dreißig Jahre geraten war; sie hat aufgeräumt mit einem Stil, der an Verschleierung der Naturwahrheit das Menschenmöglichste uns zumutete, und dem der äußere dramatische Effekt über jede Psychologie der Charaktere ging. Und die Früchte? Ich meine, die herrlichste und reichste Frucht der „Freien Bühne" ist das „Deutsche Theater", dem man unbedingt den besten Rang unter allen deutschen Schauspielbühnen einräumen muß. Was die „Freie Bühne" erstrebte und damals zum Teil erreichen konnte, weil die Zeiten noch nicht reif waren für die mächtig hereinbrechende neue Kunst, das hat das „Deutsche Theater" verwirklicht. Und wieder vom „Deutschen Theater" ging ein Stil der Darstellung aus, der im Begriff ist, sich auch die anderen Bühnen zu erobern, je nachdem dort Kräfte und Führung fähig sind zu dessen Annahme. So wird, was die „Freie Bühne" gesät, immer mehr und mehr aufgehen als Saat zur Ehre der wahren und wirklichen dramatischen Kunst!"

Rudolf Rittner meint:

„Seht euch in Deutschland und speziell in Berlin um. Wer heute noch die eminenten Verdienste der „Freien Bühne" um die Gesundung der deutschen Bühnenkunst nicht sehen will oder kann — na, lieber Gott, dem ist eben nicht zu helfen!"

Adolf L'Arronge, der Begründer des „Deutschen Theaters" sagt:

„Das Verdienst der „Freien Bühne", Gerhart Hauptmann eingeführt zu haben, habe ich, dächte ich, deutlich genug dadurch anerkannt, daß ich als erster Direktor Hauptmanns Werke in öffentlicher Aufführung auf die Bühne gebracht habe."

b) Die Freie Volksbühne

wurde im März 1890 unter Führung Bruno Willes begründet und zwar zu dem Zwecke, dem Volke die Bekanntschaft mit der dramatischen Literatur moderner Richtung zu vermitteln. Mitglied konnte derjenige werden, welcher einen Beitrag von monatlich 50 Pf. zahlte. Die Verteilung der Plätze erfolgte durch das Los. Im Jahre 1892 brach eine Spaltung in der „Freien Volksbühne" aus, Bruno Wille schied aus, und man begründete eine

c) Neue Freie Volksbühne.

Beide Vereine haben viele Freunde und Anhänger. Zu erwähnen sind unter den „Freien Bühnen" endlich auch noch der Verein

d) Probebühne,

begründet 1895, welcher Vorstellungen im Zentraltheater gab, ferner die

e) Gesellschaft deutscher Dramatiker,

welche ebenfalls Erstaufführungen von Novitäten sich zur Aufgabe machte, und endlich

f) die „Deutsche Volksbühne",

unter Direktion von Dr. Erich Korn und Victor Laverrenz, welche am 27. Oktober 1894 im Belle-Alliance-Theater ihre Vorstellungen mit Lessings Lustspiel „Der junge Gelehrte" eröffnete.

Außer den erwähnten Theatern, die für die Theatergeschichte spezieller in Betracht kommen, gibt es in Berlin noch eine Reihe von Bühnen*), welche Possen und Operetten, häufig auch nur Spezialitäten bringen, so der Wintergarten des Centralhotels in der Dorotheenstraße, das Apollotheater in der Friedrichstraße, das Passagetheater Unter den Linden, das Buda-Pester Possen- und Operettentheater am Bahnhof Alexanderplatz, das Gebrüder Richter-Theater in der Lothringerstraße, das Moabiter Stadttheater, das Ausstellungstheater in der Hasenheide, Puhlmanns Sommertheater in der Schönhauser Allee, das Pratertheater in der Kastanien-Allee, der Feenpalast an der Börse, das Reichshallentheater in der Leipzigerstraße,

*) [illegible]

W. Noacks Sommertheater in der Brunnenstraße u. s. w. Für die Kulturgeschichte ist auch die Existenz dieser Bühnen lehrreich. Sie zeigen, welcher Gestalt die Neigung eines Teiles der Berliner Bevölkerung war, die am Anfange des 20. Jahrhunderts über 1³/₄ und Januar 1905 rund 2 Millionen betrug. Sie legen aber auch einen deutlichen Beweis dafür ab, daß, wie zur spätrömischen Zeit, die Kunst Gefahr läuft, sich in Spezialitäten aufzulösen. Von der idealen Auffassung, daß das Theater eine Stätte der Volksbildung, nicht nur der sinnlichen Belustigung sei*), scheint ein Teil des Publikums immer mehr abzukommen. Die Neigung zum Realismus bekunden Mimus und Pantomimus, welche dem Auge vieles, dem Geiste wenig bieten. Mit sinnlichem Behagen schaut man dem weichlichen Tanzspiele zu; für die innerliche Erfassung des Gedankeninhalts eines Dramas geht gewissen Schichten des Volkes schon die Neigung ab. Wem die Erhaltung der Volkssittlichkeit am Herzen liegt, der wird die drohende Gefahr erkennen müssen. Wehe, wenn das Theater seiner idealen Bedeutung beraubt und zu einem Werkzeug sinnlicher und die Leidenschaften aufreizender Unterhaltung herabgewürdigt wird! In solcher Stickluft fehlt der Raum für den freien und hochstrebenden Flügelschlag des dichterischen Genius. In solcher Zeit wird sich nie das volkstümliche Drama der Zukunft entwickeln können.

*) Die eigentlichen Spezialitätentheater, welche zum Teil akrobatische u. s. w. Künste vorführen, sind für das Volk immerhin unterhaltend; Gift sind aber gar viele „Variétés" und manche — Operetten- und Possentheater.





Prospect des Königl. Lust-Schlosses zu Charlottenburg von ferne anzusehen

Nach einem Stich von J. F. [illegible]

Ehemaliges Königliches Theater in Charlottenburg.



Bei der Gründung keiner anderen Stadt haben die Musen in dem Maße wie bei Charlottenburg Paten gestanden. Ideale, nicht Handels- und Verkehrsinteressen, auch nicht kriegerisch-militärische Zwecke, haben Charlottenburg ins Leben gerufen. Der Geist Sophie Charlottens und Leibnizens haben seine Wiege geweiht.

Noch heute ist Charlottenburg ein Musensitz, und viele seiner Straßen führen pietätvoll und vielbedeutend die Namen deutscher Dichter.

Dank einer preußischen Herrscherin haben Philosophie, Musik und die dramatische Muse dieser Stätte also schon frühe gelächelt und ihr für alle Zeiten die Signatur gegeben.


G. W. Leibniz.

Die ersten Anfänge theatralischer Kunst in Charlottenburg sind aufs engste mit den Hoffestlichkeiten im Schlosse Lützenburg — später Charlottenburger Schloß genannt — verknüpft.

Im Frühjahr 1695 bekanntlich schenkte Kurfürst Friedrich III. seiner zweiten Gemahlin, Sophie Charlotte von Hannover, ein Landhaus zu Lutze Lietzen oder Lützen, einem kleinen Dorfe in der Nähe Berlins.*) Der Bau des Landhauses der Kurfürstin ward 1695 von Nehring entworfen und in Angriff genommen; nach seinem Tode

*) Charlottenburg feiert im Jahre 1905 als preußische Residenzstadt sein zweihundertjähriges Bestehen. Aus einem „Stätlein" von kaum 200 Einwohnern im Jahre 1705 hat es sich zu einer Großstadt von 200000 Köpfen entwickelt.

Aber wohl schon tausend und mehr Jahre vor der Erbauung des Lustschlosses der Königin Sophie Charlotte war eine menschliche Ansiedlung auf dem Charlottenburger Gelände vorhanden. Auf altgermanische Niederlassungen weisen nämlich unzweideutig mannigfache Funde von Urnen und tönernen Geräten hin, die man in der Gegend des jetzigen Königlichen Schloßgartens und auf dem Gelände der jetzigen Frauenhoferstraße und der physikalisch-technischen Reichsanstalt machte.

Der Spreestrom, viel wasserreicher als heute, war damals dort, wo heute der Schiffahrtskanal mündet, in zwei breite, von sumpfigen Niederungen begrenzte Arme gespalten und umschloß eine grüne Insel mit einem Lehmhügel darauf. Darauf stand nachweisbar die Wendenfeste Casowo.

Etwas weiter stromabwärts erstand das Dorf Lutze, das heutige Charlottenburger





vollendete der Oberbaudirektor Grünberg, Ende 1696, den Bau. Bald erwies sich das Landhaus als gar zu beschränkt, und nun wurde dem aus Italien zurückkehrenden Schlüter der Auftrag zur Erweiterung gegeben. Er setzte im Jahre 1697—98 dem zweistöckigen Bau ein Halbgeschoß auf und änderte die Fassade, und das neue Gebäude wurde im Frühjahr 1699 von der Kurfürstin Sophie Charlotte bezogen. Am 1. August 1699, am 12. Geburtstage des Kurprinzen, (nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm I.), begab sich der Hof von Berlin aus nach Lützenburg, woselbst — wie wir den Akten entnehmen — an diesem Tage eine „Komödie" gespielt wurde.

Den Glanzpunkt in dem Charlottenburger Hofleben des Jahres 1700 bildete einesteils das große Zauberfest, welches die Kurfürstin zu Ehren der am 31. Mai zu Berlin vollzogenen Vermählung ihrer Stieftochter, der Prinzessin Luise, mit dem Erbprinzen von Hessen-Kassel daselbst gab, ander-

Stadtviertel „Am Lützow". Im achtzehnten Jahrhundert wurde es vielfach Lietze oder Lietzow geschrieben. Es war ein richtiges wendisches Fischerdorf.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

seits das von ihr zur Feier der Gründung der Akademie der Wissenschaften in Lützenburg veranstaltete Maskenfest, über welches der Freund der Kurfürstin, der Philosoph Leibniz, interessante Berichte erstattet hat.

Bei der Aufführung des „Polifemo" von Giovanni Buononcini im Jahre 1700, bei der die ersten Meister die Begleitung des Gesanges übernommen hatten, während vornehme Sänger und Sängerinnen die Darstellung auf der improvisierten Bühne im Schloßsaale vollzogen, saß Sophie Charlotte in der Mitte des Orchesters am Klavier und leitete das Ganze. Ebenso wurde noch im Jahre 1700 die Oper „Der bestrafte Betrug des Schäfers Atis" aufgeführt. Der Text stammte von Abbate Mauro, die Musik von dem Kapellmeister der Kurfürstin, dem Komponisten Attilio Ariosti.

Am 17. Dezember 1700 brach der kurfürstliche Hof nach Königsberg auf, und am 17. März 1701 kehrte Sophie Charlotte als Königin nach Lützenburg heim.

Der 27. April 1701, der Geburtstag des Königs, wurde abends durch eine glänzende Oper im Schloß Lützenburg gefeiert. Ebenso wurde der Geburtstag der Königin am 20. Oktober, nachdem die Majestäten mittags im Oraniensaal des Berliner Schlosses offene Tafel gehalten hatten, abends durch eine deutsche Komödie festlich begangen, die von dem Markgrafen Albrecht und von Hofleuten aufgeführt wurde.

Als die Erhebung der Kurfürstin zur Königin größere Anforderungen an den Hofhalt zur Folge hatte, wurde nach Schlüters Entwürfen das Landhaus in den Jahren 1702—4 zu einem Schlosse ausgebaut. Zunächst ward eine neue Bühne im Schlosse errichtet, zu deren Einweihung die Oper „i trionfi del Parnasso" am 27. April 1702 gegeben wurde. Auch die dramatischen Werke der französischen Klassiker kamen hier zur Aufführung. Es galt bald für die höchste Ehre, in Lützenburg eingeladen zu werden, und alles drängte danach. Im Jahre 1704 erreichte es Eosander von Göthe, Schlüter, dessen Entwürfe im griechischen Geiste gehalten waren, zu verdrängen.

Dieser neue Baumeister entwarf mit der Königin im Winter 1704/5 einen neuen Um- oder Ausbau des Schlosses, der „den Charakter der königlichen Residenz mehr in die Augen treten ließe." Darüber starb die Herrscherin am 1. Februar 1705, zu deren Andenken, seit dem 1. April desselben Jahres,



Sophie Charlotte, Königin von Preußen

Nach einem Gemälde von Romandon gestochen von J. G. Wolfgang.



Schloß und Ort Lützenburg den Namen Charlottenburg empfing. Der Königin Geist lebte weiter über der jungen Stadt. Nach dem Tode

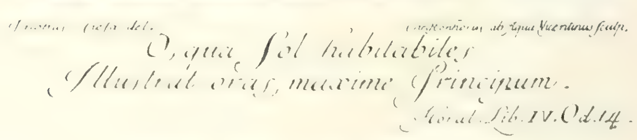
LES TRIONFES DU PARNASSE
FETE CELEBREE DANS LE JARDIN ROYAL
DE
LUTZELBOURG,
Avec
Musique, Sinfonie & Ballets pour le Jour
de la
NAISSANCE
DE
SA MAJESTE
FRIDERIC I.
ROI DE PRUSSE,
ELECTEUR DE BRANDEMBOURG,
Le XII. de Juillet MDCCII.

A Cologne sur la Sprée,
Chez ULRICH LIEBPERT, Imprimeur du Roi.

Titelblatt.

Sophie Charlottens befahl der König Friedrich I. die Pläne seiner ersten Gemahlin in den Jahren 1705 und 1706 zur Ausführung zu bringen.

Waren die bisherigen theatralischen Festlichkeiten in den Räumen des Schlosses selbst gegeben worden, so erhielt dieses in den Jahren 1709–1711



Unbekanntes italienisches Porträt Friedrichs des Großen

aus dem Buche:

Prose e Rime del Baron de' Ferrari di Vicenza Ciambellano di Sua Maestà Federico il Grande.
Vicenza 1780.

eine weitere Vergrößerung, indem Eosander an den westlichen Flügel die Orangerie mit einem eigenen auf Säulen sich erhebenden Theatersaal daran anbaute, wo fortan alle Vorstellungen stattfanden.

Am 25. Februar 1713 starb König Friedrich I., der Gründer Charlottenburgs. Ihm folgte sein Sohn Friedrich Wilhelm I. Hatte er als Jüngling in den von seiner Mutter veranstalteten Opern einst mitgewirkt, so flohen während seiner Regierung die Musen aus Charlottenburg und aus der Mark. Erst seit Friedrich dem Großen zogen sie wieder ein, wenigstens in Berlin und in seine Residenz Potsdam. Freilich war es nur die französische und italienische Kunst, der er huldigte.

Obschon der große König durch Knobelsdorff den östlichen Anbau, den sogenannten Friedrichsbau, am Charlottenburger Schlosse aufführen und die einst von Friedrich I. im Schloßpark aufgestellten Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, die Friedrich Wilhelm I. hatte fortnehmen lassen, wieder aufstellen ließ, zog er doch nach Beendigung der ersten schlesischen Kriege nach Sanssouci und kehrte nur zweimal jährlich, auf kurze Zeit, nach Charlottenburg zurück. Für Potsdam brach fortan die goldene Zeit an. In Charlottenburg dagegen lagen Schloß und Theatersaal im Mittelteil der Orangerie meist öde da, und nur die Volksmuse, welche noch roh und derb war, vergnügte zeitweilig die Einwohner Charlottenburgs, das 1770: 1738 und 1780: 2300 Einwohner hatte, auf öffentlichen Plätzen.

Es dürfte übrigens wenig bekannt sein, daß Friedrich der Große selbst mehrere Dramen geschrieben hat, die im Charlottenburger Schloßtheater ihre Uraufführungen erlebten. So wurde 1742 das einaktige französische Spiel „Le singe de la mode“ aufgeführt. Die Handlung ist einfach und ein wenig dürftig. Der Marquis de la Faridondière liebt es in allem, was er unternimmt, die Mode zu kopieren. Er kleidet sich geckenhaft, treibt aber Philosophie, bei der er sich zu Tode langweilt, und will sich, zum Entsetzen seines bigotten Onkels — nur um der Mode zu genügen — eine Maitresse beim Theater halten. Da findet sich ein Freund des Oheims, der dem Marquis einredet, daß es am Pariser Hofe Sitte geworden ist, sehr früh zu heiraten. Sofort hält der Marquis um die Hand eines Mädchens an, das der Oheim schon für ihn bereit hält, und, froh über

die geglückte List, macht dieser ihm noch ein Landgut zum Geschenk. Viel literarischen Wert hatte diese Komödie nicht, aber sie ist doch interessant, da sie Anspielungen auf Friedrichs Verhältnis zur damaligen französischen Literatur enthält. So wird gespottet über den Abbé de Saint Pierre, der den „Antimachiavell" Friedrichs einer strengen Kritik unterzogen hatte. Außer diesem Stücke wurden in Charlottenburg noch von des Königs Werken aufgeführt: die dreiaktige Komödie „L'école de mode" und die (verloren gegangene) Tragödie „Nisus et Euryale". . . .

Auf Friedrich den Großen folgte sein Neffe König Friedrich Wilhelm II. 1786 – 1797. Ihm bleibt das Verdienst, statt der französischen der deutschen Kunst in seinen Residenzen und Landen eine feste Heimstätte gewährt zu haben. Schon als Kronprinz war Friedrich Wilhelm ein Verehrer und eifriger Förderer des deutschen Schauspieles gewesen; durch die Geistesheroen Lessing, Goethe und Schiller waren der Kunst neue herrliche Bahnen eröffnet worden.

Die Vorstellungen im Pavillon der Orangerie des Charlottenburger Schlosses, wo der König am liebsten und meisten residierte, wurden sofort wieder aufgenommen, und im Jahre 1787 ließ der Fürst am Ende der Orangerie durch Langhans ein eigenes, großes Theatergebäude aufführen,*) welches man bei schlechtem Wetter durch die 700 Fuß lange Orangerie selbst erreichen konnte. Ein edler Zug des Königs war es, daß er zu den Vorstellungen den Verkauf von Billetts freigab und befahl, daß auch an den Tagen der Theateraufführungen der Zutritt zu dem Schloßgarten jedermann gestattet sei. Häufig kamen die Schauspieler des Berliner Königlichen Theaters nach Charlottenburg; die Direktion des Nationaltheaters oder des Königlich (deutschen) Theaters lag damals in den Händen Engels, Ramlers und von Beyers; Döbbelin war Regisseur. Aus dem Spielplane von 1788—1797 führen wir nach den Akten der Königlichen Generalintendantur in Berlin die aufgeführten Stücke an: Die beiden Billetts, Lustspiel von A. Wall; Die Mündel, Schauspiel von Iffland; Die Verschwörung des Fiesco von Schiller; Die Jäger von Iffland; Die Räuber von Schiller; Emilia Galotti von Lessing; Maß für Maß von Shakespeare;

*) 1795 ließ derselbe Herrscher das Königliche Theater in Potsdam erbauen.

Menschenhaß und Reue von Kotzebue; Sonnenjungfrau von demselben; Die Entführung, Lustspiel von J. F. Jünger; Der Herbsttag von Iffland; Geschwind, ehe es jemand erfährt, von Goldoni; Die Geschwister vom Lande von A. von Jünger; Die falschen Entdeckungen von Marivaux; Julius von Tarent von Leisewitz; der Scheinverdienst von Iffland; Die Verläumder von Kotzebue; Abällino von Zschokke; Die Zauberin Sidonia von demselben u. a.



Büste des Prinzen Heinrich, Bruder Friedrichs des Großen, im Schloßgarten-Belvedere bei Charlottenburg.

Im Jahre 1797 bestieg Friedrich Wilhelm III. den Thron seiner Väter. Er liebte Charlottenburg wie sein Vorgänger. Iffland ward Generaldirektor des Berliner Königlichen Nationaltheaters; die großen Schauspieler Iffland, Fleck, Frau Unzelmann u. s. w. drückten dem Theater ihren Charakter auf. Aber die bald folgenden unruhigen poli-

tischen Zeiten lähmten wieder den vollen Aufschwung der Kunst, ja des gesamten geistigen Lebens.

Die Vorstellungen in Charlottenburg fanden bis dahin nur in der Zeit von Ende März bis in den September statt und bestanden meistens in Schauspiel und Lustspiel, die kein großes Personal erforderten. Die Tageskosten wurden gewöhnlich durch die Einnahmen gedeckt; 12 bis 14 Vorstellungen fanden etwa' jährlich in Charlottenburg statt. Die Stadt zählte 1812: 3000, 1823: 4715, 1840: 6925 Einwohner.

Von 1815—1825 wirkte Graf Brühl als Generalintendant der Königlichen Schauspiele, das Königliche Nationaltheater wurde fortan ein Hoftheater.

Am 26. Mai 1817 schreibt der Generalintendant Graf von Brühl, daß vom 1. Juni d. J. ab Vorstellungen auf dem Theater infolge Allerhöchster Bestimmung stattfinden sollen. Da solche indes mehr auf das Vergnügen des Hofes und des Publikums als auf Gewinn zielen, so könne nicht mehr als 1 Gulden tägliche Diäten bewilligt werden, so oft ein Mitglied der Königlichen Kapelle dort beschäftigt würde. Sonst solle niemand durch die Fahrt Unkosten haben. Hiermit waren die Musiker nicht einverstanden; sie erhielten, „da sie in einer Kategorie mit den Königl. Schauspielern ständen," am 4. Juni 1817 1 Taler tägliche Diäten.

Unter dem 1840 zur Regierung gekommenen kunstsinnigen Könige Friedrich Wilhelm IV., in dessen Regierung die Generalintendanzen von Redern, von Küstner und Botho von Hülsen fallen, wurden im Charlottenburger Schloßtheater, nachdem vom Jahre 1840—1844 nach Friedrich Wilhelms III. Tode keine Vorstellungen mehr gegeben waren, die theatralischen Aufführungen wieder aufgenommen, allerdings wöchentlich nur einmal. Interessant ist ein Aktenstück der Königlichen Generalintendantur in Berlin, in dem Generalintendant von Küstner am

L'Image chérie d'un Héros,
ou
L'Impromptu de Belle-vue;
Comédie en un acte.

Par
J. J. R. de Sarrauton,
Gouverneur des Pages.

(Berlin;
Rue Frédérique, N° 98

Titelblatt eines zu Ehren des Prinzen Heinrich von Preußen, Bruder Friedrichs des Großen, im Schloßparke Bellevue aufgeführten Stückes.

10. November 1844 an den König berichtet: „Im Allgemeinen muß ich der Wahrheit gemäß pflichtmäßig versichern, daß erstens das Spielen in außer Berlin befindlichen Theatern in artistischer und technischer Hinsicht immer etwas Störendes und Nachteiliges hat und, selbst wenn die Tageseinnahme die Tagesausgabe deckt, der Kasse immer mehr Nachteil als Vorteil bringt, schon insofern, als infolge dieses Doppelspieles häufig in Berlin für die Kasse nicht vorteilhafte Stücke gegeben werden müssen. Diese Vorstellungen (Charlottenburg und Potsdam) wurden daher an sich in finanzieller Hinsicht so wenig als in artistischer als vorteilhaft fürs Königliche Theater zu empfehlen, sondern nur dann von Eurer Majestät anzubefehlen seien, wenn Allerhöchstdieselben sie zum Vorteil und Vergnügen dieser beiden Städte geeignet erachten. In bezug auf Charlottenburg spricht folgender Umstand zu gunsten der Vorstellungen. Es ist daselbst die Einrichtung eines Theaters projektiert, ja selbst ein Schauspielhaus bereits gebaut, wozu jedoch nach einer vom Ministerium des Innern erhaltenen Nachricht die Konzession noch nicht erteilt sein soll. In der Tat sprechen vielfache Gründe dagegen; sind dergleichen kleine Nebentheater in und bei großen Städten in artistischer und sittlicher Hinsicht meistens nicht zu empfehlen, und ist wohl auch ein Theater nicht gerade ein Bedürfnis für Charlottenburg, so darf die Generalintendantur auch nicht unerwähnt lassen, daß ein dergleichen Theater der Kasse der Königlichen Schauspiele sehr nachteilig werden könnte und ein größeres Defizit als bisher zweifelsohne herbeiführen würde" u. s. w.

Am 11. Juni 1845 schreibt der Minister des Königlichen Hauses von Wittgenstein dem Generalintendanten von Küstner u. a. „Es handelt sich garnicht darum, ob bei den Vorstellungen eine etwas größere oder geringere Einnahme stattfindet; gegenwärtig kommt es zunächst und hauptsächlich darauf an, die mehrfach in Anregung gekommene Anlage eines Privattheaters in Charlottenburg zu verhindern. Die Besorgnis wegen einer sich in Charlottenburg etablierenden Theaterunternehmung ist jetzt um so dringender, als ein von dem Schauspieler Pohl in Charlottenburg zu Theatervorstellungen errichtetes, noch unvollendetes Gebäude in einigen Monaten öffentlich veräußert werden wird und wenn dasselbe in die Hände eines Spekulanten fallen sollte, derselbe demgemäß bald den Mangel an Schauspielvorstellungen

Kgl. Schloßtheater in Charlottenburg.

Ernst Frensdorff, Berlin

zu Charlottenburg benutzen würde u. s. w. Euer Hochwohlgeboren wollen daher dafür sorgen, daß in der Regel wöchentlich zweimal auf dem Schloßtheater zu Charlottenburg Theatervorstellungen veranstaltet werden, auch damit sofort begonnen werde." . . Das Geforderte kam zur Ausführung.

Auf Friedrich Wilhelm IV Befehl wurde dann u. a. das Trauerspiel „Athalie" mit Chören von Mendelssohn am 1. Dezember 1845 auf dem Schloßtheater in Charlottenburg gegeben. Zu der Vorstellung wurden 98 Billetts des 1. Ranges und 20 Billetts im Parkett zur Verfügung des Oberhofmarschallamtes reserviert. Der Theaterzettel lautete: Montag 1. Dezember 1845. Athalie. Trauerspiel in 5 Akten und 2 Abteilungen von Racine, übersetzt von Raupach. Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy. In Szene gesetzt von Regisseur Stawinsky.

Personen:

Joas, König von Juda, Ahasjas Sohn . . . Mlle. Stich.
Athalia, Witwe Jorams . . . . Mad. Crelinger

u. s. w.

Anfang 6 Uhr; Ende gegen 9 Uhr.

Auf ein Schreiben des Generalintendanten von Küstner an den Minister des Königlichen Hauses erwidert dieser am 3. Mai 1846:

„Ich machte Euer Hochwohlgeboren wiederholt darauf aufmerksam, daß es durchaus und unumgänglich notwendig ist, der dem Königlichen Ministerium des Innern abgegebenen Erklärung, wonach während der besseren Jahreszeit auf dem Schloßtheater zu Charlottenburg in der Regel zweimal in jeder Woche Theatervorstellungen gegeben werden sollen, auch vollständig und ohne irgend einen Vorbehalt zu genügen. Das finanzielle Resultat der dortigen Vorstellungen kann und darf hierbei nicht maßgebend sein . . . es steht immer außer allem Verhältnis mit der Einbuße, welche das Königliche Theater in Berlin in finanzieller Hinsicht erleiden müßte, wenn einem tätigen Privatunternehmer die Ausführung von Vorstellungen während des Sommers in Charlottenburg gestattet werden sollte, und kann ich daher der von Euer Hochwohlgeboren in dieser Beziehung geäußerten entgegengesetzten Ansicht in keinem Falle beipflichten."

Die Vorstellungen fanden also weiter statt, und am 22. November 1847 teilt Ludwig Tieck in einem eigenhändigen Briefe dem Generalintendanten von Küstner mit, daß der König befohlen habe, während seines Aufenthaltes in Charlottenburg (20. Dezember 1847) die drei ersten Akte des Trauerspieles „Columbus" von Professor Werder aufführen zu lassen. Den Columbus gab Hendrichs, den König Ferdinand Hoppe, die Königin Frau Crelinger, den Bischof Fonseca Stawinsky, den Schatzmeister gab Grua.

Seit dem 20. Februar 1848 fielen die Vorstellungen seitens der Königlichen Berliner Hofbühne in Charlottenburg weg; erst 1851 (am 29. Juni) wurden sie alle Sonntage wieder aufgenommen.

Am 19. November 1856 fand eine große musikalische Abendunterhaltung zur Abwechselung dort statt.

Am 26. Dezember 1864 bittet dann der Potsdamer Theaterunternehmer Martorel, Vorstellungen im Charlottenburger Schloßtheater geben zu dürfen. Der neue Generalintendant Botho von Hülsen berichtet am 18. Januar 1865 weitherzig dem Minister des Königlichen Hauses, Freiherrn von Schleinitz, „daß die Interessen der Königlichen Theaterverwaltung durch Vorstellungen im Schloßtheater zu Charlottenburg weder durch die Gesellschaft des Viktoriatheaters noch durch die Martorels berührt würden."

Am 15. Februar 1865 werden indes dem Direktor des Viktoriatheaters, Cerf in Berlin, wie dem Direktor Martorel in Potsdam, die Gesuche, im Schloßtheater zu Charlottenburg spielen zu dürfen, abgeschlagen. Vom Jahre 1865 an wurden dann zeitweilig wieder Vorstellungen seitens der Mitglieder des Königlichen Hoftheaters im Schloßtheater zu Charlottenburg gegeben, so am 11. Juni 1865 die Aufführung von „Hans Lange" von P. Heyse zu einem wohltätigen Zwecke. Am 18. April 1868 wurde dem Theaterunternehmer, Kommissionsrat Anton Martorel zu Potsdam, ausnahmsweise gestattet, während des Sommers 1868 mit seinem Personal im Königlichen Schloßtheater, und zwar vom 1. Juni ab, Vorstellungen zu geben; dem Direktor Hugo Wauer wurde auf sein Immediatgesuch vom 20. Februar eröffnet, daß die ihm für die Monate Februar, März und April gewährte Vergünstigung der Benutzung des Charlottenburger Schloß-

theaters zu Theatervorstellungen nur noch auf den Monat Mai, nicht aber auf das ganze Jahr ausgedehnt werden könne."

Generalintendant Botho von Hülsen befürwortet am 12. Januar 1869 dann bei dem Ober-Hof- und Hausmarschall Grafen Pückler, daß Martorel auch für 1869, vom 4. April ab, das Schloßtheater in Charlottenburg uberlassen werde, weil er einzig und allein durch diese Vergünstigung imstande sei, seine Truppe beisammen zu halten und bessere Vorstellungen in Potsdam zu ermöglichen.

Von 1869 ab gab Martorel keine Vorstellungen mehr im Charlottenburger Schloßtheater. Es wurde dann fur das Jahr 1875 dem Unternehmer von Schimmelpfennig überlassen.

Seitdem ist es nur vorübergehend noch benutzt worden.

Das alte Gebaude des einstigen Schloßtheaters ist jetzt zu einem Speicher fur ausrangierte Inventarstucke des Königlichen Hofes umgebaut worden. Das Theater ist in den 160 Jahren so wenig benutzt worden, daß, wenn man die Spieltage zusammenzahlt, kaum ein Spieljahr mit 300

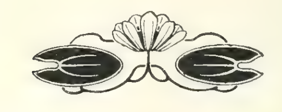


Prospect des Königlichen Lust-Schlosses zu Charlottenburg von der Garten-Seite anzusehen

[illegible]

Tagen herauskommt. Die letzten Aufführungen fanden vor 20 Jahren statt, wo der verstorbene Prinz Georg von Preußen zu Wohltätigkeitszwecken einige seiner Dramen aufführen ließ. Bei Petroleumbeleuchtung, schon damals ein etwas klägliches Spiel.

Berlin bildete mit seinen Königlichen und anderen Theatern in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts längst die Anziehungskraft der Charlottenburger Einwohner. In Charlottenburg selbst, das 1858 schon: 11 284, 1871: 19 379, 1875: 25 678 Einwohner hatte, fanden fortan theatralische Vorstellungen in Bürgersälen und in der 1873 begründeten „Flora" statt, bis man 1894 den Bau des „Theaters des Westens" plante.



Das Theater des Westens in Charlottenburg.

Der prachtvolle, aus Sandstein nach den Plänen des Architekten Sehring errichtete Theaterbau ist mit Anlehnung an das Empire im Renaissancestil gehalten. Der rückwärts liegende Teil des Gebäudes ist ein gotischer Backsteinbau mit lebendiger Ornamentik, geschweiften Giebelaufbauten, malerisch wirkenden Erkern und steilliegenden Ziegeldächern.



Das Theater des Westens in Charlottenburg.

Große Pracht zeigt das Innere des Theaters. Aus dem Kassenvestibüle gelangt man auf breiten Freitreppen von schwarzem Marmor, auf deren Rampen sich sechs Säulen mit Flammenopferbecken erheben, in die Parketts. Aus dem Parkettvestibüle leuchten 400 elektrische Lichter herab. Auf weißen Marmorstufen steigt man zum ersten Rang hinauf, dessen Wandbelage in dem lichten Glanze blaßrosafarbener Marmorwände erstrahlen; aus der Decke senden 1200 elektrische Flammen ihr Licht. Das Foyer ist prachtvoll ausgestattet, das Plafondgemälde wirkungsvoll von Hermann Kaisch ausgeführt. Ein Meisterstück ist mit seinen 400 Flammen der Kronleuchter, der die Form einer Lyra hat, durch welche auf einem Schwane die Phantasie hindurchfliegt. Die Bühne ist 22½ Meter breit und 23 Meter tief. Vorhänge, Versenkungen u. s. w. werden elektrisch bewegt.

Generalprobe zur Oper: „Don Juan.“

Ernst Frensdorff, Berlin.

Im Erdgeschoß neben dem Garten liegen die Restaurants und „Künstlerkneipen“; das romanische Zimmer, auch Parzivalzimmer benannt, ist der Capella Palatina im Palazzo Reale zu Palermo nachgebildet; das gotische zeigt im Bilde die Künstler, welche an dem 3½ Millionen kostenden Prachtbau mitgewirkt haben.



Marie Barkany

Das „Theater des Westens“ wurde in den Jahren 1895/96 erbaut und umfaßt ein Grundstück von 1000 Quadratruten und hat Raum für 1700 Personen. Es wurde am 1. Oktober 1896 mit einer Aufführung des Märchendramas „Tausend und eine Nacht“ von Holger-Drachman eröffnet, für das man u. a. Ferdinand Bonn, Marie Barkany und Lia Petri engagiert hatte. Witte-Wild, der sich als Direktor des Breslauer Lobe-Theaters einen Namen gemacht hatte, war der artistische Oberleiter; die Ausstattung erzielte einen entschiedenen Erfolg, und es war bezeichnend für den kühlen künstlerischen Eindruck, den der Eröffnungsabend machte, daß man am Schlusse hauptsächlich den Namen des Erbauers des Hauses rief. Zwei Hauptpersonen dieser Premiere wurzeln jetzt noch im Berliner Theaterleben: der artistische Leiter von damals ist heute der Regisseur des Lessingtheaters, und Ferdinand Bonn, der Vielgewandte und Vielgewanderte trifft ernste Vorbereitungen für die Übernahme der Direktion des Berliner Theaters, an dem einst Alois Prasch, der neue Leiter des Theaters des Westens, als Nachfolger Ludwig Barnays das Zepter führte. In seinen Anfängen ist dieses Institut wenig vom Glücke begünstigt gewesen, da Paul Blumenreich, der erste Leiter, sich nicht als die geeignete Persönlichkeit erwies.

Blumenreich verstand es schlecht, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu wirtschaften und mußte auch zur Eröffnung des Hauses seine



Szene aus: „Zehn Mädchen und kein Mann."

Ernst Frensdorff, Berlin.

Stelle aufgeben. Ebenso sah sich Witte-Wild nach Ablauf von kaum vier Monaten genötigt, seine Entlassung zu nehmen.



Theater des Westens in Berlin.
[illegible]

Das glanzvoll begonnene Unternehmen drohte zusammenzubrechen, als Max Hofpauer, der dem „Theater des Westens“ bis dahin lediglich als Regisseur angehört hatte, sich auf Ersuchen des damaligen Eigentümers, Baumeisters Sehring, bereit finden ließ, mit starker Hand die Leitung zu übernehmen. So gering auch die noch vorhandenen Fonds waren, er

gelang dem kundigen Bühnenmanne dennoch, das Unternehmen glücklich weiter zu führen.

In der Spielzeit 1897—1898 trat der Intendant Alois Prasch, Direktor „des Berliner Theaters", auch an die Spitze des „Theaters des Westens." Er



Szene aus A. Zöllners Oper: „Der Überfall."

nannte dasselbe „Goethe-Theater" und gab mit den Kräften des Berliner Theaters daselbst künstlerisch gediegene Vorstellungen. Aber Intendant Prasch vermochte leider an dieser Stelle nicht im gewünschten Maße zu wirken, und zwar dürfte es der Mangel an geeigneten Novitäten gewesen



Generalprobe zu Zöllners Oper „Der Überfall“

sein, welcher seine Bemühungen ohne Erfolg ließ und ihn veranlaßte, die Pachtung des Theaters nach Ablauf seines ersten Vertragsjahres aufzugeben.



Probe des „Don Juan“. Zweiter Akt.
Francesco d'Andrade in der Champagnerszene.

Nunmehr übernahm Max Hofpaur die selbständige Leitung. Die Erkenntnis, daß sein Theater nur schwer mit den schon bestehenden Schauspielhäusern in eine wirksame Konkurrenz treten könnte, führte in ihm den



Szene aus „Zehn Mädchen und kein Mann“ im Theater des Westens in Berlin



Entschluß herbei, in dem für den Zweck ganz besonders geeigneten Hause eine ständige Oper zu gründen.

Mit einer gut einstudierten und beifällig beurteilten Aufführung der „Hugenotten“ eröffnete er am 15. September 1898 sein neues Unternehmen.

Was der Genannte schon in seiner früheren direktorialen Wirksamkeit zu betätigen Gelegenheit hatte: Energie und zielbewußtes Streben, vereint mit korrekter Pflichterfüllung, entschied auch hier den Erfolg.

Ein Berliner Blatt schrieb damals:

„Nachdem das nicht freudig genug zu begrüßende Werk, eine zweite, populäre Oper für Berlin auch für die Wintersaison zu schaffen, endlich als gelungen zu betrachten ist, wird, so hoffen wir, die dauernde Unterstützung des Publikums gegenüber den beachtenswerten Anstrengungen der Direktion Hofpaur nicht ausbleiben.“

Seit September 1903 führt Aloys Prasch wieder die Leitung des „Theaters des Westens“; es wurde unter ihm eröffnet mit Smetanas dreiaktiger Oper „Dalibor“. Durch das Auftreten tüchtiger Kräfte und berühmter Gäste hat sich das „Theater des Westens“ gegenwärtig einen guten Ruf erworben, den es auch, so hoffen wir bestimmt, bei Praschs Streben und Einsicht sich weiterhin bewahren wird.



Das Charlottenburger Schillertheater.

Neue Pläne von Theatergründungen waren in dem unter tatkräftiger Leitung des Oberbürgermeisters Schustehrus stehenden Charlottenburg mittlerweile aufgetaucht.

So ward in maßgebenden kommunalen Kreisen über einen Vorschlag der Schillertheater-Aktiengesellschaft verhandelt, welche nach Art ihrer bekannten Theater-Unternehmungen auch in Charlottenburg ein solches zu errichten beabsichtigte. Die Beweggründe, welche den Magistrat zu solchem Vorgehen veranlaßten, waren:

Der Besuch der größeren Berliner Theater ist im allgemeinen für weitere Kreise der Bevölkerung zu kostspielig. Andererseits ist es für die ethische Seite des Lebens von hoher Bedeutung, solchen Kreisen Gelegenheit zu geben, sich von Zeit zu Zeit aus der angestrengten materiellen Tätigkeit, zumal in der Großstadt, auf die idealen Güter zu besinnen und von denselben zu genießen. Diesem Bedürfnisse sucht das Schiller-Theater Genüge zu leisten. Dasselbe ist kein gewerbliches Unternehmen, sondern richtet sich lediglich auf die ideale Seite der Kunst. Die Aktionäre können statutenmäßig ihre Anteile nur mit höchstens 5 Prozent verzinst erhalten, alle Überschüsse kommen dem Fundus, resp. den Bühnenmitgliedern, zu Gute. Der Direktor erhält ein festes Gehalt. Den weiblichen Mitgliedern werden die Kostüme geliefert. Auf diesem Grunde will das Schillertheater sein Programm erfüllen, nämlich die besten Werke unserer nationalen, sowie der Welt-Literatur, dem Publikum für ein ganz billiges Eintrittsgeld zu bieten. Bekanntlich besitzt die Gesellschaft bereits zwei Theater, in Berlin O. das ehemalige Wallnertheater, und in Berlin N. das Friedrich Wilhelmstädtische.

Der Vorstand der Schillertheater-Aktiengesellschaft unterbreitete der Stadtverwaltung ein Angebot, in Charlottenburg ein Theater zu errichten. Es sollte sich von den Gebäuden der beiden Berliner Schillertheater insofern unterscheiden, als es nach ganz modernem Muster, nämlich demjenigen des Prinz-

regenten-Theaters in München, zu bauen sei, also amphitheatralisch aufsteigend, ohne Logen, mit nur geringen Platz-Unterschieden.

Die darüber gepflogenen Verhandlungen führten dazu, daß die Stadtgemeinde Charlottenburg mit einem Kostenaufwand von 2150000 Mark das Theater für eigene Rechnung erbaut und dasselbe auf die Dauer von 25 Jahren an die Schillertheater Aktien-Gesellschaft für die Summe von 100000 Mark jährlich verpachtet.

Außerdem verpflichtete sich die Gesellschaft zu folgenden Leistungen:

1. Über einen Maximal-Tarif der Eintrittspreise, der zwischen der Gesellschaft und der Stadt Charlottenburg nach Maßgabe des jetzt für das Schillertheater geltenden Tarifs aufzustellen ist, nicht hinauszugehen.

2. Eine mit dem Magistrat von Charlottenburg noch zu vereinbarende Zahl von Nachmittags-Vorstellungen für Volksschüler unentgeltlich und für andere Schüler zum Preise von 50 Pf. für die Person zu veranstalten.

3. Das Theater als ein Volks-Theater mit den jetzigen Zwecken und Zielen gemäß den Satzungen der Schillertheater Aktiengesellschaft zu betreiben.

Das Theater soll dem Typus eines Volkstheaters auch architektonisch einen prägnanten Ausdruck geben. Den Typus dieses volkstümlichen Schauspielhauses zu finden, das dem sozialen Geiste der Zeit und den Bestrebungen der Schiller-Theater-Gesellschaft entspricht, wird ganz dem Künstler anheimgegeben. Er wird damit zur Lösung der Frage beitragen, ob der Typus des volkstümlichen Schauspielhauses besser durch ein Amphitheater oder durch ein Rangtheater zum Ausdruck kommt. Das Charlottenburger Schiller-Theater soll ein einfaches, in würdigen Formen gehaltenes Haus werden; auf jeden überflüssigen Prunk wird verzichtet.

Erwünscht ist auch in unmittelbarer oder mittelbarer Verbindung mit dem Hauptbau die Anlage eines Hauses, das einen Probiersaal von 300–400 qm Grundfläche enthält, der zugleich zur Veranstaltung von Volksunterhaltungen, volkstümlichen Kunstausstellungen und verwandten Unternehmungen benutzt werden kann, und im Erdgeschoß, um der günstigeren Ausnutzung willen, einige Läden.

Über das Zuschauerhaus besagt das Programm folgendes. Der Zuschauerraum soll etwa 1500, mindestens aber 1400 Sitzplätze enthalten. Die

alle ein gutes Sehen und Hören zulassen. Ein geräumiges Orchester ist anzuordnen. Die Bühne soll mit allen Einrichtungen ausgestattet werden, welche die Darstellung der großen Tragödie erfordert. Erwünscht sind Lagerräume für Dekorationen, Kostüme und Requisiten — wenn auch nicht für den Gesamtbetrieb — in der Nähe der Bühne. Ferner möglichst zahlreiche Zimmer für die Verwaltung, ein Beratungs-, Lesezimmer und eine Bibliothek, ein geräumiger Malersaal, ein helles Konversationszimmer unmittelbar an der Bühne, ein Zimmer für den Regisseur, ein Probiersaal und eine kleine Wohnung für den Hauswart.

Das „Theater des Westens" pflegt in seiner Hauptspielzeit Oper und Operette. Es fehlt also für Charlottenburg ein Theater, in welchem Tragödie, Schauspiel und Lustspiel, eine bleibende Stätte errichtet wird, das aber bei guten Darbietungen seine Eintrittspreise so einrichtet, daß auch dem Minderbemittelten der Besuch des Kunsttempels ermöglicht ist. Dies ist das Grundprinzip des Schillertheaters in Berlin seit seinem zehnjährigen Bestehen gewesen und zählt auch zu den Bedingungen für Charlottenburg. Möge das neue Schauspielhaus in Charlottenburg eine echte Stätte der Kunst werden, wo des Dichters Wort zur Würdigung kommt; wo nicht dem Auge, dem Dekorativen und blendender Inszenierung der Stücke, also nur dem Äußeren, sondern dem Kern der Sache, dem Innern, der Seele ungeteiltes Interesse zugewendet wird. Das wäre die Lösung einer Kulturfrage in unserer am Äußerlichen und am blendenden Scheine allzusehr hängenden Zeit.



Herzogliches Hoftheater in Braunschweig.



Das Braunschweiger Land steht zu der Geschichte des deutschen Dramas **und der dramatischen** Kunst in enger Be**ziehung.**

Lenken wir zunächst unsern Blick auf das Kloster Gandersheim, das als eine Heimstätte dramatischer Poesie Deutschlands betrachtet werden kann. Hier dichtete unter Leitung und Auf**munterung der Aebtissin Gerburga,** der Tochter Herzog Heinrichs von Bayern, um die Mitte des 10. Jahrhunderts die Nonne Roswitha ihre dramatischen Werke in lateinischer Sprache; sie darf also mit vollem **Recht mit die Begründerin der** dramatischen Poesie in Deutschland genannt werden.

In der alten Hansestadt Braunschweig selbst wurden lange Zeit vor der Reformation Mysterienaufführ**ungen, eine Art geistlicher Schau**spiele, veranstaltet.

Gegen Ende des 16. Jahrhun**derts tritt uns die für die Entwicklung**



[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

der dramatischen Kunst in Deutschland bedeutende Gestalt des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (1564 bis 1613) entgegen. Er errichtete in Wolfenbüttel ein Hoftheater und gab selbst das Beispiel, volkstümliche Dramen in deutscher Sprache zu dichten. Sein erstes Drama „Susanna" (1593) lehnt sich noch an das alte biblische Schuldrama an; später schöpft er seine Stoffe aus Novellensammlungen oder Schwertbüchern, z. B. in:

„Von einem Edelmann, welcher einem Abt drei Fragen aufgegeben", (1594) und „Vincentius Ladislaus" (ebenfalls 1594), verwandt mit Gryphius„ Horribiliscribifax" und teilweise Vorbild für Immermanns „Münchhausen".



Altes Hoftheater in Braunschweig.

Herzog Julius berief zuerst „englische Komödianten" (1605) an seinen Hof, und nach dem Muster dieser englischen Schauspieler begannen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutsche Wandertruppen sich zu bilden. In der Stadt Braunschweig fanden sich solche frühzeitig zur Messe ein.

Während der Zeit des dreißigjährigen Krieges schwinden alle Spuren dramatischer Kunst in Braunschweig. Später äußerte die Regierungszeit Ludwigs XIV. ihren Einfluß auch auf Deutschland besonders darin, daß allegorische Tänze bedeutend in Aufnahme kamen; ebenso bürgerte sich in dieser Zeit von Italien her die Oper ein. Die italienische Oper und das Ballett wurden besonders auch in Braunschweig sehr beliebt.

Sein erstes Theater verdankt Braunschweig dem Herzog Rudolf August (1666--1705), der sich durch weite Reisen, fortgesetztes Studium und einen längeren Aufenthalt in Berlin am Hofe des Großen Kurfürsten eine umfassende Bildung erworben hatte und sich dementsprechend als Freund

der Künste und Wissenschaften zeigte. Er ließ das Rathaus „im Hagen", welches unbenutzt dalag, nachdem die Stadt Braunschweig ihre mittelalterlichen Freiheiten in der Fehde mit ihrem Landesherrn, dem Herzog Rudolf August, verloren hatte, zu einem Fürstlichen Theater einrichten. Es kamen hier teils deutsche, teils italienische Opern zur Aufführung. Im Laufe der Jahre fand manche Vervollkommnung statt; so wurde unter anderem ein glänzendes Ballett eingerichtet. Im Jahre 1725 wußte man Karl Heinrich Graun als ersten Tenoristen an das Theater zu ziehen; dieser zeichnete sich auch als Komponist aus und wurde später als Königlicher Kapellmeister nach Berlin berufen.



Herzogliches Hoftheater in Braunschweig vor dem letzten Umbau

Von den Direktoren, welche während dieser Zeit in Braunschweig mit ihren Truppen spielten, seien besonders erwähnt: im Jahre 1711 der württembergische Prinzipal Christian Spiegelberg. Ihm folgte eine Hildburghausensche Gesellschaft unter dem Prinzipal Christoph Gerhardt Werner; bald darauf spielte der Dresdener Prinzipal Hofmann jährlich während der Messe in Braunschweig. Während dieser Zeit war auch die „extemporierte Komödie" in ihrer ganzen Roheit zur vollen Blüte gelangt; ihr warf sich Gottsched entgegen und erwarb sich dadurch ein unsterbliches Verdienst. Sein „Sterbender Cato" wurde [illegible] von der Neuberschen Truppe auf dem großen „Hofopertheater" mit vielem Erfolge gegeben.

Nach dem Regierungsantritte des Herzogs Karl im Jahre 1735, welcher eine große Liebe zu fürstlichem Aufwand zeigte, daneben manche Pläne zu großartigen und wohltätigen Zwecken zur Ausführung brachte, trat die deutsche Oper in den Vordergrund; dagegen wurde das deutsche rezitierende Drama leider sehr vernachlässigt.

Im Jahre 1745 spielte die Schönemannsche Gesellschaft, der auch Konrad Ekhoff angehörte, in Braunschweig. Von ihr zweigte sich später die Ackermannsche Gesellschaft ab. Ackermann heiratete die Schauspielerin Frau Schröder und wurde so Stiefvater des berühmten Friedrich Schröder.

Herzog Karls Vorliebe für die Oper ließ ihn 1749 auf dem Burgplatze, dem Dome gegenüber, ein zweites kleineres Schauspielhaus erbauen. Dieses Theater nannte man „Pantomimentheater". Zum Direktor der Oper wurde Nicolini berufen.

Im Jahre 1764 erschien die Ackermannsche Gesellschaft zum zweiten Male in Braunschweig und eröffnete ihre Vorstellungen auf dem großen „Hofoperntheater" mit Lessings „Miß Sara Sampson". Der Ackermannschen Gesellschaft folgte im Jahre 1769 die Franz Schuchsche Truppe; sie spielte in dem kleinen Fürstlichen Theater. Im Herbste desselben Jahres gab auch die Ackermannsche Gesellschaft wieder Vorstellungen in Braunschweig, ebenso im Jahre 1770, denn ihr Versuch, in Hamburg ein Nationaltheater zu begründen, war fehlgeschlagen. Lessing, der dem Unternehmen bekanntlich nahe stand, erhielt am 15. Dezember 1769 eine Anstellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel.

Im Jahre 1771 kam Karl Theophilus Döbbelin mit seiner Gesellschaft nach Braunschweig. Er brachte daselbst im folgenden Jahre Lessings „Emilia Galotti" und des Dichters andere Stücke zur Aufführung. Döbbelin erhielt vom Herzog Karl den Titel eines „Herzoglich braunschweigischen Hofschauspieldirektors".

Namenszug von Leisewitz.

Ein wichtiges Ereignis fällt in das Jahr 1777. Anton Leisewitz, der erfolgreiche Dichter des „Julius von Tarent", siedelte nach Braunschweig über. Er erhielt hier eine Anstellung, verkehrte viel mit Lessing in Wolfenbüttel und wirkte belebend auf das Theater in Braunschweig ein.

Von 1776—80 wechselten wieder die Theatergesellschaften. Im Jahre 1781 verpflichtete der 1780 zur Regierung gekommene Herzog Karl Wilhelm Ferdinand wieder eine italienische Operngesellschaft. Diese betrachtete der Herzog als sein „Hoftheater" und nannte sie „Herzoglich braunschweigische

Hofoperngesellschaft". Im Jahre 1785 spielte die Großmannsche Gesellschaft in Braunschweig. In den Jahren 1790 und 1791 kehrte Karl Döbbelin mit seinen Schauspielern nach Braunschweig zurück und brachte jetzt die ersten deutschen komischen Opern von Hiller zur Aufführung. Ihm folgten, leider in schneller Aufeinanderfolge, verschiedene andere Gesellschaften, namentlich die Walthersche. Bis gegen Ende des Jahres 1814 war diese letztere noch eine wandernde Truppe gewesen, die nur während der Messe in Braunschweig zu spielen pflegte. Als dann Sophie Walther im Jahre 1815 sich mit dem in Braunschweig lebenden Dichter Dr. August Klingemann verband, zeichneten beide gemeinsam fortan „Direktion des Braunschweigischen Theaters". Im Jahre 1818 schon nahm Frau Sophie Walther mit einem Teile der Gesellschaft Abschied von Braunschweig, die zurückbleibenden Künstler wurden aber weiter verpflichtet. Klingemann bewährte



Dr. August Klingemann.

sich nämlich als ein so ausgezeichneter Bühnenleiter, daß seiner Anregung zur Gründung einer stehenden Bühne von den angesehensten Männern Braunschweigs die kräftigste Unterstützung zuteil wurde. Die Kommission, welche sich bald gebildet hatte, um das Theater als Aktienunternehmen zu halten, wurde vom Staatsminister Grafen von der Schulenburg begünstigt. Klingemann erhielt die artistische Leitung, und am 29. Mai 1818 wurde das neue, vom Hofe subventionierte Unternehmen als „Braunschweiger Nationaltheater" eröffnet.

Künstler dieser Periode waren Haake, Mieck, Marr, die Brüder Karl und Emil Devrient u. s. w. Karl Devrient begann am Braunschweiger Nationaltheater 1819 seine ruhmreiche Laufbahn.

Klingemann gebührt auch das Verdienst, nachdem bereits am 15. April 1812 sein „Faust" in Braunschweig zur Aufführung gebracht war, am 19. Januar 1829 zuerst von allen Bühnen in Deutschland am Braunschweiger Theater den ersten Teil von Goethes „Faust" aufgeführt zu haben.

Leider mußte bereits am 19. März 1826 das Nationaltheater geschlossen werden, weil sich ein Verlust von 17131 Tlrn. ergeben hatte. Bei der großen Vorliebe aber, welche Herzog Karl, der im Jahre 1823 die Regierung angetreten hatte, für das Theater besaß, wurde dieses bald wieder als „Hoftheater" eröffnet. Klingemann behielt noch einige Jahre die Oberleitung desselben; als Regisseur stand ihm Haake zur Seite.



Emil Devrient.

Im Jahre 1830 mußte Herzog Karl aus seinem Lande flüchten, und Herzog Wilhelm trat die Regierung an. Die Oberleitung des Hoftheaters wurde, nachdem Klingemann im Jahre 1831 gestorben war, anfangs dem Hofmarschall Ribbentropp übertragen. Dann wurde A. von Münchhausen Intendant. Nach seinem Tode trat im Jahre 1858 sein Neffe Karl B. Münchhausen an seine Stelle. Die artistische Leitung des Schauspiels lag in den Händen des Direktors Schütz. Kapellmeister der Oper war Franz Abt, der Dramaturg Köchy wurde Oberregisseur. Auf von Münchhausen folgte in der Intendanz der Generalmajor von Rudolphi. Nach dessen im Jahre 1890 erfolgten Tode wurde dem kunstsinnigen Freiherrn von Wangenheim vom Regenten von Braunschweig die oberste Leitung des Hoftheaters übertragen, das unter der Intendanz von Wangenheims einen stetigen und erfreulichen Aufschwung genommen hat.

Zu erwähnen ist noch, daß unter der gegenwärtigen Intendanz auch die

Autogramm von Theodor Wachtel

trüb auch vom Dr. Hartenfels Anträge gemacht
sind. — Mein Repertoire ist so umfangreich
daß ich im Stande sein werde, mit diesem, wie
mit der künstlerischen Durchführung dabei Ab-
führen Seiner Hoheit des Herzogs, wie
des dortigen Publikums zufrieden zu stellen.
Ueber einzelne Gastrollen läßt sich später reden.
Mit dem verzauberten Lied, gute Nacht du mein
herziges Kind, habe ich ein fabelhaftes furore
(im Barbier eingelegt) gemacht. — In Braun-
schweig werde ich es im Postillon einlegen.
Würde haben wir hier die Favoritin von uns
…mande nur; nous verrons!

Beiläufig gelegentlich mir Raoul, Postillon,
Arnold, Edgard, Ernani, Elvino, Martha
Stradella, u. s. w. alles recht, auch ebenbenannte
Schließlich bleibt Gewißheit über Morgen
eine geneigte Antwort, und seid grüßt
Sie herzlich

Ihr Sie hochschätzender
ergebener
Th. Wachtel.

neuen Richtungen sowohl in der dramatischen Bühnenliteratur wie auf dem Gebiete der Oper voll gewürdigt und gepflegt werden.

Das Hoftheatergebäude zu Braunschweig wurde in den Jahren 1859—61 von dem Baurate Wolf und dem Professor Ahlburg im Florentinerstil erbaut und am 1. Oktober 1861 eröffnet; es faßte 1500 Personen. Am 1. Oktober 1886 waren 25 Jahre seit Eröffnung desselben verflossen; zur Erinnerung an jenen Tag wurde „Iphigenie in Aulis" aufgeführt.



Franz Abt

Während der von Mitte August bis Mitte Juni dauernden Spielzeit wird täglich gespielt, außer an den Sonnabenden, an welchen meistens im Schloßtheater der benachbarten früheren Residenzstadt Wolfenbüttel Vorstellungen stattfinden.

Auch werden auf Wunsch des Regenten, Sr. K. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preußen, jährlich in den Monaten Januar—März in Braunschweig Schüler-Abonnementsvorstellungen zu ermäßigten Preisen veranstaltet. Diese klassischen Aufführungen erfreuen sich eines äußerst zahlreichen Besuches.

Im Oktober 1904 wurde, nachdem in letzter Zeit die Vorstellungen in einem Interimstheater stattgefunden hatten, das neue Hoftheater in Braunschweig eröffnet. Das vom Baurat Seeling-Charlottenburg mit einem Kostenaufwand von zwei Millionen Mark umgebaute Hoftheater wurde mit Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" feierlich eingeweiht. Der Intendant Baron v. Wangenheim dankte dem Architekten sowie allen, die ihm während des zweijährigen Baues treu zur Seite gestanden. In da-

dreimalige Hoch auf den Regenten, den Prinzen Albrecht von Preußen, stimmte das Orchester und das ausverkaufte Haus jubelnd ein. Mozarts „Zauberflöte" fand eine glänzende Wiedergabe. Braunschweig besitzt in seinem Hoftheater jetzt eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges.



Das Bremer Stadttheater.

Den wandernden Schauspielertruppen war es in früherer Zeit wegen der Abneigung der Behörden gegen die oft rohe dramatische Kunst nicht leicht, in Bremen theatralische Aufführungen zu geben. Erst im Jahre 1688 erhielt die kurfürstlich sächsische Hofschauspielergesellschaft Erlaubnis, in Bremen Vorstellungen zu veranstalten, doch waren die aufzuführenden Stücke zuvor einer Kommission des Senats zur Prüfung zu unterbreiten. Somit war das Eis gebrochen und die Gesellschaften folgen sich schnell.

Im Jahre 1739 wurde der Veltheimschen Gesellschaft der „Schützenwall“ in der Nähe des „Schuldturms“ für ihre Vorstellungen eingeräumt. Im Jahre 1743 hatte eine wandernde Truppe ihre Bude eine Zeitlang auf dem „Schwachhauser Felde“ unweit des „Barkhofes“ aufgeschlagen, und 1762 spielte die Josephische Truppe in einer Bude „zwischen den beiden Brücken.“

Im Jahre 1765 kam die berühmte Ackermannsche Gesellschaft, in der sich Ekhoff und Schröder befanden, nach Bremen. Sie errichtete ein Theater in dem sogenannten Reithofe auf dem Walle. Über das Repertoir und die Leistungen dieser Gesellschaft ist nur das Beste zu sagen.

Längere Zeit verweilte dann Direktor K. F. Abt mit seiner Truppe in Bremen. Im Jahre 1781 spielte er schon in einem eigenen, freilich noch recht primitiven Schauspielhause, wozu die Bürger Bremens das Geld gegeben hatten. Von diesem Jahre an hat also Bremen ein stehendes Theater. Als Abt 1784 starb, übernahm Direktor Kessel die Leitung des Theaters, Syndikus von Eelking behielt aber die Oberdirektion.

Im Jahre 1792 erhielt der berühmte Schauspieler Gustav Friedrich Wilhelm Großmann auf fünf Jahre die Konzession. Ihm gebührt das Verdienst, den Bremern zu einem eigentlichen Schauspielhause, das diesen Namen verdiente, verholfen zu haben. Auf dem Walle am Ostertore nämlich wurde ein



G. F. W. Großmann
Schauspieldichter und Schauspieler

neues Schauspielhaus auf Aktien innerhalb kurzer Frist erbaut, wozu die Stadt 5000 Taler für den Direktor ohne Zinsen vorschoß. Am 17. Oktober 1792 wurde der gastliche Tempel unter Direktor Großmann eröffnet, der die Direktion von 1792 bis 1796 führte.

Nach seinem Tode übernahm Koch die Leitung des Theaters für die Erben. Seit dem Jahre 1803 hat Johann Carl Stadler, ein Wiener von Geburt, als Schauspieler verdienstvoll gewirkt und übernahm 1807 die Direktion des Theaters. Dann kaufte Hofrat Schütte das Haus und führte selbst die Direktion bis 1810.

In der Folgezeit wechselten die Gesellschaften schnell. Erst im Jahre 1824 unter der Direktion Mejo erhielt das Theater den Namen „Bremer Stadttheater“. Nach der Direktion Mejo übernahmen im Jahre 1825 Blumenfeld und Dr. Klindworth die Leitung. Im Jahre 1826 traten Pillwitz und Bethmann an die Spitze des Theaters. Von 1827 an führte der letztere die Direktion allein; er kaufte das Schauspielhaus und baute es aus. Er verkaufte es dann aber wieder an einen neuen Theater-Aktienverein, der es für 11000 Taler erstand.

Von 1832—34 war das



Johann Carl Stadler.

Theater in Bremen mit dem Oldenburger vereinigt, insofern, als der Direktor des Oldenburger Theaters J. Ch. Gruben im Jahre 1832 auch die Leitung des Bremer Theaters gegen eine jährliche Miete von 1000 Talern übernahm.

Mehr und mehr aber machte sich das Bedürfnis nach einem größeren Theatergebäude geltend, und so wurde während der Direktion Engelken der Bau eines neuen, des jetzigen, Schauspielhauses begonnen. Ritter wurde Direktor, er eröffnete das Gebäude am 16. Oktober 1843 mit dem Schauspiel „Hans Sachs“.



Bremer Stadttheater

Das Stadttheater faßt z. Z. 1800 Personen. Baumeister Neumann, welcher dasselbe aufgeführt hatte, kaufte es im Jahre 1849. Seine Erben verkauften es 1855 wieder an Wilke für 47 000 Taler, und seit Januar 1865 ist das Haus Eigentum des Bremer Staates geworden.

Nach Ritter übernahm Koffka die Direktion des Bremer Theaters, und zwar finden wir von jetzt an die Direktoren als selbständige Unternehmer. Es folgten sich 1848—49 Eduard Julius Koffka, 1849—53 wieder K. A. Ritter, 1853—60 L. A. Wohlbrück, 1860—64 Heinrich Behr und K. A. Ritter, 1864—67 Friedr. Feldtmann, 1867—71 Adolf Röpcke und Theodor Hentschel, 1871—77 Adolf Röpcke, 1877—78 Karl Ackermann, 1878—83 Emil Dohl, 1883—85 Angelo Neumann, 1885—95 Alexander Senger und von 1895 bis zur Gegenwart Friedrich Erdmann-Jesnitzer.

Direktor Friedrich Erdmann-Jesnitzer hat sich schnell die Gunst des Publikums errungen. Er vereinigt große Arbeitskraft mit feinem Kunstverständnis und umfassenden musikalischen Kenntnissen. Würdige dekorative

Ausstattung und die Vorführung von dramatischen Werken der modernen Literatur in Oper und Schauspiel sind seine Ziele; aber auch das klassische Repertoir ist von ihm mit Liebe gepflegt worden, so daß Bremen jetzt auf sein Kunstinstitut voll Stolz blicken kann.

Vor wenigen Jahren ist die Unter- und Oberbühne, den Anforderungen der Gegenwart entsprechend, von Lautenschläger in München neugestaltet worden, ebenso wurden auf Wunsch und Vorschlag Direktor Erdmann-Jesnitzers eine Probebühne und verschiedene Magazine im letzten Jahre angebaut.



Das Stadttheater in Breslau und das Thalia-Theater.



Früh lassen sich die ersten Spuren einer Schauspielkunst in Breslau nachweisen. Daß schon das geistliche Mysterium im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert dort Pflege gefunden hat, ist wahrscheinlich. Die biblische Komödie wird im sechszehnten Jahrhundert urkundlich erwähnt. Aus dem Jahre 1567 wird berichtet, daß im Bischofshofe auf dem Dom eine „schöne Komödie von Adam und Eva" aufgeführt wurde. Im Jahre [illegible] reichte Adam Puschmann, der bekannte Meistersinger, welcher bei Hans Sachs in Nürnberg das Dichten „erlernt" hatte, bei der Stadtbehörde ein von ihm verfaßtes Theaterstück — ein Komödie von dem frommen Patriarchen Jakob und von seinem Sohne Joseph und seinen Brüdern", das [illegible] in Breslau zur Aufführung kam, ein. Die Schulkomödie wurde in Breslau gepflegt; bereits [illegible] spielten die Schüler zur Einweihung der Elisabethschule die Komödie „Von Kain und Abel". Die erste schlesische Dichterschule kam der Pflege des Schuldramas entgegen. Von Martin Opitz, [illegible]–[illegible], wurden verschiedene Stücke aufgeführt, besonders aber war Andreas Gryphius, 1616 bis [illegible], für die Bühnenkunst thätig. Er wurde der Vater des



Martin Opitz.

neuen Dramas, und seine Stücke wurden häufig gegeben. Auch Kaspar von Lohenstein war für die dramatische Kunst von Bedeutung. Im Jahre 1677 erhielt Breslau das erste ständige Schauspielhaus, allerdings in bescheidenster Form. Der kurfürstlich brandenburgische Ballmeister J. Bion kaufte in der Breitengasse der Neustadt ein Grundstück und errichtete daselbst ein Ballhaus, das zu gleicher Zeit als Saaltheater diente. Im Jahre 1692 spielte die berühmte Veltensche Truppe in Breslau; ihr folgten andere Wandergesellschaften, so gab 1703 der Prinzipal der hochfürstlich mecklenburgischen Hofkomödianten, Andreas Elensen, Vorstellungen in Breslau. Auch die Witwe Veltens, Katharine Elisabeth Velten, kam bis 1710 mit ihrer Truppe nach Breslan. Ihr folgte Frau Elensen-Haak und die Haak-Hoffmannsche Gesellschaft.

Während dieser Zeit beschlossen die vornehmen Gesellschaftskreise die italienische Oper in Breslau einzuführen. Da die berufenen italienischen Sänger in dem alten Ballhaussaale, der keine mechanische Bühne und keine Galerien besaß, keine Vorstellungen geben konnten, so wurde das Theater ausgebaut. Die neue Gruppe stand unter Peruzzi; Kapellmeister war Daniel Gottlieb Treu. 1726 bereits trat Antonio Bioni an die Spitze der Oper. Das Ballhaus gelangte durch Kauf im Jahre 1727 in den Besitz der Stadt. Als Breslau 1740 in preußischen Besitz kam, wurde das Ballhaus zum Proviantmagazin eingerichtet.

Als das Ballhaustheater 1742 dann wieder eröffnet wurde, war für das deutsche Theater durch die Reformen der Karoline Neuber schon eine neue Zeit angebrochen. . . . Franz Schuch spielte mit seiner Gesellschaft Juni 1742 im Gasthause „zum blauen Hirsch", Johann Sigismund Hauptmann im August dann in dem wieder eröffneten Ballhause. Dieses wurde 1743 ausgebaut und in Gegenwart Friedrichs des Großen am 23. März 1743 neu eröffnet. 1744 spielte Schönemann, in dessen Truppe sich Ekhof befand, in Breslau. Ihm folgte wieder Schuch und dann Konrad Ernst Ackermann. 1755 kaufte Schuch ein Terrain in Breslau und zwar an der Ecke Ohlauer- und Taschenstraße gelegen, auf dem ein neues Theater erbaut wurde. 1755 erhielt Schuch ein Generalprivileg für ganz Preußen. Berlin und Breslau bildeten fortan die beiden Stützpunkte der Schuchschen

Wanderungen. Von 1760—1765 während der Schuchschen Direktion weilte auch Lessing in Breslau. Schuch starb 1771, seine Frau Karoline erhielt nur für ein Jahr das Privileg.

1772 kam das Breslauer Theater unter die Leitung Wasers. Nach seinem Ende führte seine Frau die Theaterleitung. Sie trat für einen Neubau des Theaters ein. Der Breslauer Ober-Baurat Langhans d. A. entwarf den Bauplan, und 1781 wurde der Neubau begonnen. Am 26. Dezember 1782 wurde das etwa 700 Personen fassende neue Theater eröffnet. Die Schuchsche und die Wasersche Gesellschaft waren die hervorragendsten auf der Breslauer Bühne. In der letzten Zeit, besonders im Jahre 1797, richteten sich heftige Angriffe gegen die Theaterleitung der Frau Waser.

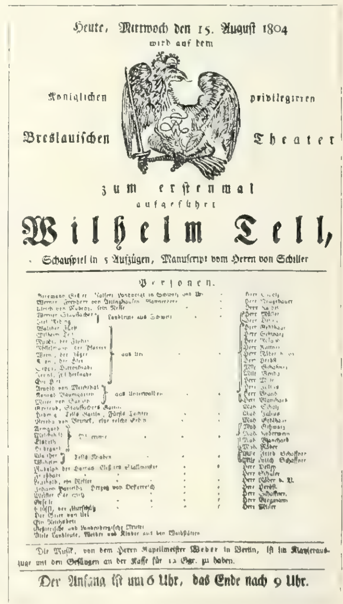


Da der Zug der Zeit gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts dahin ging, die Bühnen ständig zu machen, so trat nach dem Tode der Frau Waser ein Aktienverein zusammen; ein Aktienkapital von 16000 Talern wurde zusammengebracht und den Waserschen Erben wurde ihr Haus für 12350 Taler abgekauft. Am 26. Dezember 1797 hieß es zum erstenmale auf dem Theaterzettel „Königlich privilegiertes Breslauisches Theater“, und als Direktoren zeichneten anfangs Streit, Moritz und Heinrich. Am 17. Januar 1798 trat das vorläufig gebildete Komitee in den endgültig gegründeten Aktienverein über. Dieser Tag ist als Gründungstag des Breslauer Stadttheaters anzusehen. Aus der folgenden Theatergeschichte ist das Jahr 1804 deswegen besonders hervorzuheben, weil in diesem Jahre Schillers „Wallensteins Tod“ einen Mißerfolg erlebte. Im Dezember 1806 wurde Breslau nach hartnäckiger Belagerung von den französischen Truppen erobert.



Maximilian Scholz.
Wirkte 1790–1821 als Schauspieler und Regisseur am Breslauer Stadttheater.

und über ein Jahr stand die Stadt unter französischer Herrschaft. Die okkupierenden Truppen, die Prinz Jerôme befehligte, besuchten fleißig das Theater, das damals seine Zettel in deutscher und französischer Sprache ausgab. 1809 wurde Ludwig Devrient, der nachmals große Charakterdarsteller an der Breslauer Bühne angestellt; er trat zuerst am 9. Februar als Franz Moor auf. Das Ensemble enthielt gute Kräfte. Infolge der kriegerischen Zeiten aber hatte das Theater manche finanzielle Mißerfolge. Allein 1813 hoben sich diese mit einemmale, als König Friedrich Wilhelm III. am 25. Januar nach Breslau kam und sich hier weltgeschichtliche Ereignisse vollzogen. Die neue Direktion Rhode fand immerhin noch eine bedeutende Schuldenlast vor, doch konnte man die Tilgung beginnen, denn das Theater war in der Zeit der Befreiungskriege fast immer voll, weil man hier die neuesten Nachrichten empfing. Am 19. März 1815 schied Devrient aus und ging an das Berliner Nationaltheater. Im Jahre 1819 machte Karl von Holtei auf der Bühne seiner



Heute, Mittwoch den 15. August 1804
wird auf dem
Königlichen privilegirten
Breslauischen Theater
zum erstenmal
aufgeführt
Wilhelm Tell,
Schauspiel in 5 Aufzügen, Manuscript vom Herrn von Schiller

Personen.

Die Musik, von dem Herrn Kapellmeister Weber in Berlin, ist im Klavierauszuge mit den Gesängen an der Kasse für 12 Ggr. zu haben.

Der Anfang ist um 6 Uhr, das Ende nach 9 Uhr.





Vaterstadt als Mortimer den ersten theatralischen Versuch. 1823 verließ er mit seiner Frau Breslau.



Herr und Frau von Holtey
als
[illegible] [illegible]
in dem Lustspiele [illegible] in Paris
[illegible]
[illegible]

Am 1. Januar 1824 pachtete der Kapellmeister Bierey das Theater auf zehn Jahre gegen eine Kaution von dreitausend Talern und einen jähr-

lichen Pachtzins von 2200 Talern, er wurde fortan unumschränkter Direktor des Theaters. Die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts erfüllten in der deutschen Literatur die Triumphe des „jungen Deutschland". Die Jungen, zu denen Gutzkow, Laube, Halm, Hebbel, Otto Ludwig, Mosenthal, Gustav Freytag zählten, wollten modern sein gegenüber der Schwärmerei der Romantiker. In gärender Zeit trat Bierry die Direktion an, die er mit großem, leider nicht genügend anerkannten Verdienste führte. 1829 trat er das Pachtverhältnis an Piehl ab. Die neue Direktion hatte aber geringen Erfolg. Unter Piehls Leitung geriet das Theater immermehr in Verfall. Die Direktion vermochte schließlich die Gagen nicht mehr zu zahlen, der Direktor entzog sich durch Flucht dem drohenden Schuldarrest, und die Mitglieder spielten um ihre Existenz zu fristen, „auf Teilung". Im Jahre 1833 wurde das Breslauer Stadttheater an August Haake verpachtet, und am 7. März 1834 begann die neue Direktion ihre erste Vorstellung. 1835 wurde Ludwig Dessoir mit seiner Frau, geb. Reimann, engagiert. Im Jahre 1838 fand die Direktion Haake ihr Ende; er war zahlungsunfähig geworden. Die Pacht wurde nunmehr Gustav Neumann übertragen. Der Neubau eines Theaters war mittlerweile wieder



„Geist oder Mensch — das ist die Frage"
SCHMELKA
als
Hans Habersack,
in der: Köpe der verwunschene Schneidergeselle

ernstlich erwogen. Im Mai 1838 wurde dem neuen Aktienverein ein Bauterrain übergeben. Die Ausführung des Neubaues erhielt Baurat Langhans. Durch Pachtvertrag wurde das neue Theater am 1. April 1841 dem Baron von Baerst überlassen. Vom 1. April bis November wurde aber noch in dem alten Hause gespielt.



Ludwig Dessoir

In dem neuen, allen modernen Ansprüchen genügenden Theatergebäude, welches gegen 1600 Personen faßte, führte Baron E. v. Baerst die Direktion, unterstützt von dem Kaufmann Reimann und später von Richard Kießling, denen sich kurze Zeit auch Karl von Holtei als Dramaturg und artistischer Berater zugesellte. Baerst leitete das Theater bis zum Jahre 1847. Seine Direktionszeit bezeichnet eine Periode gediegener künstlerischer Arbeit, hervorragende Mitglieder wirkten auf der Bühne, das Repertoir war künstlerisch gewählt. Im Jahre 1847 legte von Baerst die Direktion nieder. An seine Stelle trat Dr. Nimbs, der das Theater gemeinschaftlich mit Reimann und Kießling leitete. Das Jahr 1848 wurde dem Unternehmen verhängnisvoll. Die Polizei verbot im März eine Aufführung von Rossinis Oper „Wilhelm Tell", weil dieselbe einen allzu starken Besuch hatte, und wurde durch die Ereignisse veranlaßt, den Verkehr auf den Straßen vielfach zu beschränken. Unter diesen Umständen litt der Theaterbesuch derartig, daß die Direktoren zu dem Entschluß kamen, auf die Fortführung des Theaters zu verzichten. Die Mitglieder wurden mit dem dritten Teil ihrer Gagen bis zum Rest der Saison entschädigt. Zum zweitenmal wurde auf Teilung gespielt, und auf diese Weise der Theaterbetrieb notdürftig bis zum Herbst 1848 für Rechnung der Mitglieder aufrecht erhalten. Vom September ab

übernahmen Nimbs und Reimann das Theater wieder und führten es unter sehr schwierigen Verhältnissen weiter. Zu den politischen Wirren, die dem Theaterbesuch ungünstig waren, kam noch die Cholera des Jahres 1849, welche lähmend wirkte. Aber diese schwere Zeit wurde geduldig überwunden, und in den fünfziger Jahren wuchs der Theaterbesuch in erfreulicher Weise. Das Breslauer Theater stand damals wiederum auf einer hohen Kunststufe, das Repertoir wurde sorgfältig gewählt, und das Personal enthielt im Schauspiel, wie in der Oper, ausgezeichnete Kräfte. 1855 legte Nimbs die Direktion nieder, und Stadtkämmerer Frieböß erhielt probeweise auf ein Jahr lang die Direktion. Er benutzte sie, um mit einer Flut von Gastspielen die Frequenz der Vorstellungen in einem bisher ungewohnten Maße zu steigern, erhielt aber aus persönlichen Gründen nach Ablauf des Jahres keine Verlängerung der Konzession. Wiederum mußte das notleidende Personal auf Teilung spielen. Auf Anregung wohlhabender Bürger von Breslau wurde nun ein Theater-Pachtverein gegründet, der dem Theateraktienverein das Theater abpachtete, um es demnächst einem artistischen Leiter in Regie zu geben. Dieser neu



Montag den 23. September 1811.

Königlich-privilegirtes Breslauisches Theater.

Deodata,

heroisches Schauspiel in 4 Akten,
mit Choren und Gesangen,
von dem Herrn von Kotzebue.
In Musik gesetzt von dem Konigl. Kapellmeister Hrn. Weber.

Personen:

Rolle	Darsteller
Ritter Theobald von der Horst	Herr Julius
Deodata, seine Braut	Mad. Devrient.
Bertha, } ihre Dienen	Mad. Unzelmann
Adela, } ihre Dienen	Mad. Kalmes.
Georg, Theobalds Knappe	Herr Rogmann.
Der alte Dietrich	Herr Scholz.
Rüdiger von Rüdenfels, Ritter	Herr Devrient.
Burkhard, } seine Knappen	Herr Fischer
Siegfried, } seine Knappen	Herr Oswald.
Der Narr	Herr Rollberg.
Ein alter blinder Mann	Herr Häser
Zwei Wächter	Herr Wagner. Herr Blanchard.
Ein Herold	Herr Erhard
Erster Jäger, } des Rüdiger	Herr Mevius.
Zweiter Jäger, } des Rüdiger	Herr Bünte.
Ritter, Knappen, Bogenschützen, Bauern, Bäuerinnen, junge Mädchen.	

Die gedruckten Gesänge sind am Eingange für 2 Ggr. zu haben.

Die Kasse wird um halb 5 Uhr geöffnet.

Der Anfang ist um 6 Uhr, das Ende gegen 9 Uhr.

gegründete Verein übertrug die Leitung des Theaters dem Regisseur Schwemer, der in zufriedenstellender Weise bis 1864 an der Spitze des Breslauer Theaters stand, aber nicht verhüten konnte, daß das Defizit im Laufe der nächsten Jahre stark anwuchs, so daß der Theater-Pachtverein den Beschluß faßte, sich aufzulösen. Mitten in der Saison, am 19. November 1864, hörte Schwemer auf, für Rechnung des Pachtvereins zu spielen, und am nächsten Tage übernahm Direktor Gundy aus Pest für eigene Rechnung die Leitung des Theaters. Von jetzt an begann die Krankengeschichte des Breslauer Stadttheaters sich zu einer wahren Leidensgeschichte zu verschärfen. Trotz eifrigsten Bemühens und guter Leistungen vermochte Gundy nur allmählich die Gunst des Publikums zu gewinnen. Da brach am 19. Juli 1865 im Theater ein Feuer aus, welches das stolze Gebäude in Asche legte und 200 Angestellte brotlos machte. Diese versuchten zunächst, in dem Kargerschen Zirkus auf improvisierter Bühne Vorstellungen zu geben. Da dieser armselige Versuch keinen Erfolg hatte, fand sich Gundy bereit, die



Als Wirth in dem Lustspiele Minna von Barnhelm



Theodora Mundt

Vorstellungen wieder aufzunehmen. Er schloß mit den Mitgliedern neue Verträge und errichtete ein Interimstheater im Liebichschen Saale, verkrachte aber mit diesem Unternehmen im folgenden Jahre vollständig. Nunmehr zersplitterten sich die Mitglieder. Ein Teil von ihnen siedelte nach dem Wintergarten über und spielte dort für eigene Rechnung, das Gros setzte die Vorstellungen bei Liebich unter der Leitung von Friedrich Rieger fort. Man gab damals trotz der unzulänglichen Mittel und der ungenügenden Räumlichkeiten große Opern bei Liebich und führte unter Mitwirkung der Sängerin Aglaja Orgéni, die damals als Anfängerin in Engagement war, und des Barytonisten Adolf Robinson zum ersten Male „Die Afrikanerin" in einer vielgerühmten Vorstellung auf.



Thalia-Theater.

Am 1. Oktober 1867 wurde das neuerbaute Theater eröffnet, und Theodor Lobe übernahm die Direktion. Unter seiner Leitung wurde auch noch ein zweites Schauspielhaus, das Lobetheater, erbaut. Gleichzeitig fand sich ein Theaterunternehmer Kruse, der den Zirkus Kärger als Theater ausbaute und ihm den Namen „Kruse-Theater" gab. Dieses Theater wurde 1870 von Schwemer übernommen und erhielt den Namen „Thalia-Theater". Eine Zeit lang gediehen diese drei Theater nebeneinander in Breslau, da brach der deutsch-französische Krieg aus. Lobe machte von der Vertragsklausel Gebrauch, sämtlichen Mitgliedern des Stadttheaters zu kündigen. Er behielt nur einen kleinen Teil des Personals, mit welchem er im Lobetheater Vorstellungen geben wollte. Die gekündigten Mitglieder spielten für eigene Rechnung unter Leitung von Friedrich Rieger und Wilhelm Hock im Stadttheater weiter. Der glückliche Verlauf des Krieges war dem Besuch

des Stadttheaters außerordentlich günstig. Während im Lobetheater die Vorstellungen schwach besucht waren, wurde das Stadttheater sehr besucht, und die Mitglieder erhielten auf ihre Anteile weit höhere Bezüge, als die vertragsmäßigen Gagen. Wilhelm Hock erwies sich als sehr befähigter Theaterleiter, und der Theater-Aktienverein war geneigt, ihm die Direktion des Kunstinstituts zu übergeben. Da brach am 13. Juni 1871 wiederum ein Theaterbrand aus, der das Gebäude bis auf den Grund zerstörte. Noch waren die Bauschulden von dem ersten Brand nicht völlig getilgt, und wiederum sollte ein kost-

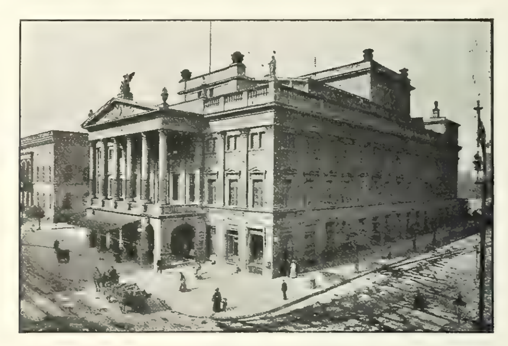


Eugen [illegible]
[illegible]



[illegible]

spieliger Neubau errichtet werden. Das Personal spielte inzwischen im Wintergarten auf Teilung, während die Aktiengesellschaft unter großen Anstrengungen die Mittel aufbrachte, den Neubau des Theaters zu fördern. Am 1. Oktober 1872 konnte das Stadttheater eröffnet werden. Schwemer übernahm die Direktion. Seitdem ist das Thalia-Theater eine Nebenbühne geworden, die später nur noch kurze Zeit unter selbständiger Leitung stand,



Breslauer Stadttheater.

meistens aber abwechselnd den Direktoren des Stadt- oder Lobetheaters zur Veranstaltung von Sonntagsvorstellungen gedient hat. Schwemer machte anfangs glänzende Geschäfte; er hatte neue Kunstkräfte verpflichtet, welche das Publikum lebhaft interessierten, und in jener Gründerzeit, in welcher reichlich Geld in der Bevölkerung vorhanden war, fanden sich auch zum ersten Male nach langer Unterbrechung Theaterabonnenten ein, und die ausverkauften Häuser waren nicht selten. Aber schon im zweiten Teil der Saison machte sich ein Niedergang bemerkbar, und Schwemer sah sich zum erstenmal genötigt, Sommerferien eintreten zu lassen, nachdem seit dem Bestehen des Breslauer Stadttheaters 76 Jahre hindurch stets während der ganzen 12 Monate des Jahres gespielt worden war. Die folgende Saison gestaltete sich unter dem Einfluß des Wiener Krachs noch schwieriger und wurde für Schwemer verhängnisvoll. Mit dem Verlust seines Vermögens büßte er auch seine Unternehmungslust ein und mußte, wie so

viele andere Theaterdirektoren vor ihm, den Rest seines Lebens der Aufgabe widmen, die während seiner Theaterdirektion entstandenen Schulden zu tilgen. Im August 1874 übernahm Ravené, der Sohn eines Berliner Millionärs, das Theater. Die Ungunst der Zeiten lastete schwer auf dem Unternehmen; trotz ausgezeichneter Engagements, trotz glanzvoller Ausstattung



Regiesitzung im Breslauer Stadttheater

und hingebender persönlicher Arbeit gelang es dem Direktor nicht, den Theaterbesuch zu verbessern. Hinzu kam, daß in der ganzen Saison weder in der Oper noch im Schauspiel zugkräftige Novitäten erschienen waren. Im Jahre 1875 hatte Ravené sein gesamtes namhaftes Vermögen aufgebraucht und mußte das Theater schließen. Im September 1875 übernahmen die Direktoren Teicher und Auerbach die Bühne. Ihr Appell an das Publikum, dem sie ein Abonnementsausschreiben vorlegten, blieb wirkungslos, und um Betriebs-

mittel zu erlangen, entschlossen sie sich, „Bons" auszugeben, d. h. die Theaterbillets zu halben Dutzenden mit 33 1/3 % Ermäßigung zu verkaufen. Damit war der Tiefstand des Breslauer Theaters erreicht. Im Januar 1876 verkrachte die Direktion. Die Mitglieder spielten bis Juni wiederum auf Teilung, und dann blieb das Theater zwei Jahre lang geschlossen. Nur vorübergehend öffneten sich seine Pforten und während des Winters 1877 diente das stolze Haus sogar als Filiale des Thalia-Theaters, dessen Direktor seine überzähligen Vorstadtkräfte im Stadttheater spielen ließ. Der Theateraktienverein wollte in seiner Ratlosigkeit den Beschluß der Liquidation fassen, und das Stadttheater wäre dann wahrscheinlich die Beute eines geschickten Tingel-Tangelunternehmers geworden. Da entschloß sich die Stadt, das Theater anzukaufen und nunmehr unter eigener Verantwortung einen Pächter dafür zu suchen. Am 1. September 1878 wurde die Bühne als Eigentum der Stadt Breslau wieder eröffnet. Die Pachtung hatte der Direktor des Prager Theaters Wirsing übernommen, der jedoch so schwer krank war, daß er nicht selbst nach Breslau kommen konnte. Als er kurz nach Eröffnung der Saison starb, wurde in Prag über seinen Nachlaß das Konkursverfahren eröffnet. Die Mitglieder mußten wiederum auf Teilung spielen; das Ensemble war aber so trefflich zusammengesetzt, daß die Vorstellungen stark besucht wurden und alle Mitglieder ihre volle Gage erhalten konnten.



Emil Hillmann.

Seit 1879 sind die geschäftlichen Verhältnisse des Breslauer Stadttheaters durch äußere Störungen nicht mehr beeinträchtigt worden. Von 1879 bis 1883 stand dasselbe unter Direktion von Emil Hillmann, bis Frühjahr 1892 führte Georg Brandes die Direktion, der zuletzt auch das Thalia-Theater übernommen hatte, und seit Herbst 1892 ist das Stadt-

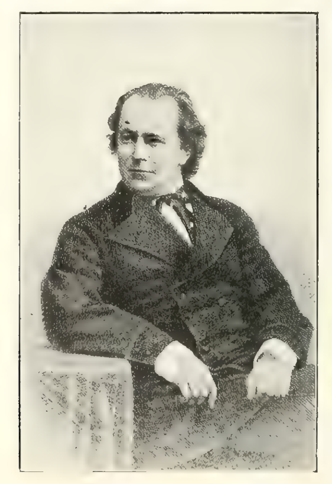
theater in Pachtbesitz von Dr. Theodor Loewe. Der letztere hat seit Herbst 1896 auch das Lobetheater gepachtet und somit die drei größeren Bühnen Breslaus unter seiner Leitung vereinigt. Das Breslauer Stadttheater gehört nach seinen Leistungen in Schauspiel und Oper gegenwärtig mit zu den ersten deutschen Kunstinstituten, dank dem Können und Wollen seines kunstverständigen Direktors Dr. Loewe, dessen Leitung für die Breslauer Bühne eine Blütezeit derselben bedeutet.

Die schönsten Erfolge hat die Direktion Loewe auf dem Gebiete der Oper zu verzeichnen, Richard Wagner steht hier im Mittelpunkte des Spielplanes. Doch werden auch die Klassiker und die Modernen des Schauspiels mit Liebe und Eifer gepflegt.



Das Lobetheater in Breslau.

Das Lobetheater wurde am 1. August 1869 mit Lessings „Minna von Barnhelm" eröffnet und war als Filiale des Stadttheaters dem Dienste der heiteren Muse im weitesten Sinne gewidmet. Lobe spielte darin mit



dem Personal des Stadttheaters, wobei die eigentliche Oper und das ernsthafte Drama ausgeschlossen waren. Es ist bereits in der Geschichte des Stadttheaters erwähnt, daß sich Lobe bei Ausbruch des deutsch-französischen Krieges auf die alleinige Leitung des Lobetheaters beschränkt hatte, ohne daß er jedoch damit befriedigende Resultate erzielte. Ein spezielles literarisches Programm hatte Lobe zu jener Zeit nicht besessen. Er spielte die Novitäten, welche sich ihm darboten, in gut vorbereiteten Vorstellungen ab und suchte sich über schlechte Zeiten durch Zuziehung von auswärtigen Gästen hinwegzuhelfen. Als Lobe an das Wiener Stadttheater berufen wurde, war er froh, den Staub in Breslau von den Füßen schütteln zu können und überließ das Theater der Leitung seines Stiefvaters Keller. Im Jahre 1874 wurde das Gebäude an den Direktor des Wallnertheaters Lebrun verkauft, der dasselbe an Adolf L'Arronge verpachtete. Jetzt begann für das Institut eine Zeit hohen künstlerischen Glanzes. L'Arronge verstand es als feinsinniger Beurteiler künstlerischer Leistungen eine große

Anzahl Talente zu entdecken, die er in Breslau heranbildete. Sein außerordentliches Regietalent hat er hier zur wahren Vollendung ausgebildet, die Vorstellungen kamen in hoher künstlerischer Rundung heraus. Die finanziellen Resultate seiner Direktionsführung waren trotzdem beschämend gering, so daß L'Arronge 1878 den Beschluß faßte, Breslau zu verlassen. Er wandte sich nach Berlin, wo er gemeinsam mit Forster, Haase, Friedmann das Deutsche Theater, welches für die deutsche Kunstentwicklung maßgebend geworden ist, begründet hat. Im März 1878 hatte L'Arronge die Direktion niedergelegt. Die neue Direktion, welche von zwei Brüdern, namens Levin, geleitet wurde, konnte sich nur wenige Wochen ihres Daseins erfreuen. Obgleich sie mit einem glänzenden Operettenpersonal auf den Schauplatz trat, mußte sie doch aus Mangel an Betriebsmitteln von dem Unternehmen zurücktreten. Die Mitglieder spielten einige Monate auf Teilung weiter, bis im September 1878 der bisherige Oberregisseur des Dessauer Hoftheaters, Georg Schönfeldt, die Direktion übernahm. Er verstand es namentlich durch geschickte geschäftliche Unternehmungen das Gleichgewicht zu erhalten, und da es ihm auch gelang, die Pachtung des Thalia-Theaters zu erlangen, konnte er eine Reihe von Jahren die Theater gewinnreich führen. Schönfeldt erwarb das Eigentum des Lobetheaters, welches noch heute seinen Erben gehört. Im Jahre 1887 starb Schönfeldt, und Direktor Raoul übernahm das Lobetheater. Er konnte jedoch, wiewohl er mit einem guten Personal gut geleitete Vorstellungen gab, die Gunst des Publikums nicht erringen; nach einem verlustreichen Jahre zog er es vor, die Pachtung aufzugeben. Das folgende Jahr sah eine Direktion Horar-Guthern, die nur kurzen Bestand hatte und mitten in der Saison die Leitung an die Mitglieder abgeben mußte. Bis dahin hatte jeder Direktor des Lobetheaters vertragsmäßig eine ganzjährige Saison ausgeschrieben und, soweit es in seinen Kräften stand, auch durchgeführt. Im Herbst 1889 übernahm Witte-Wild die Direktion, bei welcher er anfänglich mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Der Niedergang der Operette lastete damals besonders schwer auf dem Lobetheater. Zum Glück für diese Bühne trat jedoch Anfang der neunziger Jahre der literarische Umschwung auf dem dramatischen Gebiet in Deutschland ein, und Witte-Wild nahm sich

der neuen Richtung mit Eifer und Verständnis an. Er hat während seiner Direktionsführung eine große Anzahl moderner Stücke unter allgemeiner Anerkennung persönlich inszeniert. Gleichwohl waren die finanziellen Ergebnisse seiner Geschäftsführung derart schwankend, daß er, als ihm 1896 der Antrag gestellt wurde, eine Berliner Theaterdirektion zu übernehmen, das Lobetheater aufzugeben sich entschloß. Das Lobetheater ist darauf in die Verwaltung des Direktors Dr. Theodor Loewe gekommen, der es zu einer stetigen Fortentwicklung geführt hat.



Das Lobetheater.

Das Lobetheater ist die eigentliche Novitätenbühne; hier, wie im Stadttheater, konzentriert sich das eigentliche Kunstleben Breslaus, während das Thalia-Theater, welches auch der Direktion Dr. Theodor Loewes unterstellt ist, Stücke leichteren Genres oder billige Volksvorstellungen gibt.

Das Theatergebäude ist in architektonischer Hinsicht eine Zierde der Stadt, die vordere Front des Gebäudes, dekorativ gehalten, mit Nischen, Säulen und Pilastern, mit Statuen und Medaillons geziert, begrenzt den Bühnenraum. Nach hinten (Osten) schließt eine Halbrotunde sich um den Zuschauerraum. Rechts und links treten Vorbaue flügelartig heraus, vor welche die Portale zur Anfahrt sich stellen. Diese läuft, eine doppelte, auf jeder Seite in einer nach dem Garten abgeschlossenen, nach vorn offenen Bahn. Die Ein- und Ausgänge zur Galerie liegen zu beiden Seiten zunächst der Straße, die nach allen übrigen Räumen, ebenfalls beiderseitig, unter den Portalen; auch führt dahin die Freitreppe vom Garten aus. Die Färbung des Innenraumes, der Brüstungen und aller Zwischenglieder ist in einem angenehmen, sanften gelblichen Ton gehalten, welcher ebenso von

den grünen Hinterwandungen der Logen sich schon abhebt, wie das reichlich angebrachte Gold mit ihm sehr zierlich harmoniert. In jenem Dunkelgrün zeigt sich auch der Faltenwurf des Vorhangs, welcher als weißer, schwerer Moiree gemalt ist. Um die untere Logenbrüstung ziehen hüpfende Genien Blumenketten, die oberen beiden sind von leichten kleinen Karytidenfiguren getragen. Die Dekorationen stammen aus dem Atelier Lütkemeyer in Coburg.



Das Stadttheater in Bromberg.



or der Erbauung eines eigenen Theatergebäudes gaben herumziehende Truppen in verschiedenen Lokalitäten Brombergs Vorstellungen. Erst im Jahre 1824 erhielt Bromberg einen eigenen Musentempel.

Das Grundstück, auf welchem gegenwärtig das Bromberger Stadttheater mit der Parkanlage steht, befand sich ursprünglich im Besitze des Klosterordens der Karmeliter. Im Jahre 1817 wurde das Kloster säkularisiert und an die Gemeinde veräußert. Die Klosterkirche wurde abgebrochen, und auf ihren Fundamenten ein städtisches Theater errichtet. Mit dem Bau desselben ward am 1. August 1823 begonnen und am 3. August 1824, dem Geburtstage Friedrich Wilhelms III., wurde das Haus eingeweiht. Nach elfjährigem Bestehen brannte es am 30. August 1835 bis auf die Ringmauern nieder. Noch in demselben Jahre wurde mit dem Wiederaufbau eines neuen Theaters begonnen und derselbe im Jahre 1836 beendet. Im Laufe der Jahre hat das Gebäude mancherlei Veränderungen erfahren, bis es im Frühjahr 1890 durch Brand zerstört wurde.

Das gegenwärtige Stadttheater ist in den Jahren 1894 bis 1896 nach den Bauplänen des Architekten H. Seeling in Berlin, des Erbauers der neuen Stadttheater in Halle a. S., Essen und Rostock, sowie des „Neuen Theaters" in Berlin u. s. w., unter der Oberleitung des Stadtbaurates C. Meyer mit einem Kostenaufwande von 450000 Mark erbaut worden. Es wurde am 6. Oktober 1896 mit einem Prologe von Wildenbruch und Schillers „Jungfrau von Orleans" eröffnet, bildet eines der schönsten Bauwerke Brombergs und wird von zwei weithin sichtbaren Türmen flankiert. Für die Bequemlichkeit des Publikums, sowie für die Feuersicherheit, ist das denkbar Möglichste getan; jeder Rang hat 2 Treppen. Durch seine 24 Türen kann das Haus in 2 Minuten entleert werden. In allen Räumen sind zahlreiche Hydranten angebracht, welche durch die unter dem Dache

befindlichen Wasserreservoirs gespeist werden. Das Stadttheater in Bromberg wird vom Kaiser mit 10000 M. jährlich subventioniert.

Von Theaterdirektoren, bezw. Schauspielgesellschaften, die im Bromberger Stadttheater Vorstellungen gaben, war in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die beste: die Heerrausche Gesellschaft aus Posen. Später kam Theaterdirektor Ernst Voigt aus Posen nach Bromberg. Bis zum Jahre 1842 hatte die Posener Gesellschaft nur allein das Privilegium, auch im Bromberger Stadttheater Vorstellungen zu geben. Um die obige Zeit fand aber ein gütliches Übereinkommen zwischen der Posener Gesellschaft und dem Theaterdirektor F. Genée aus Danzig statt, nach welchem auch der Danziger Gesellschaft das Bromberger Theater zur Verfügung stand. Seit dem Jahre 1842 traf denn auch alljährlich im Sommer jene Gesellschaft ein, um im Bromberger Stadttheater Vorstellungen zu geben. Diese erfreuten sich seitens des Publikums eines guten Zuspruchs, denn die Gesellschaft verfügte über tüchtige Kräfte für die Oper sowohl wie auch für das Schau- und Lustspiel. Genée war nicht nur ein tüchtiger Direktor, sondern auch ein ebenso guter Sänger und Schauspieler. Im Winter kam dagegen nach wie vor der Direktor der Posener Gesellschaft, Ernst Voigt, alljährlich nach Bromberg und spielte während einiger Monate mit seiner Gesellschaft. Als er Ende 1849 mit seiner Gesellschaft von Thorn, wo im Jahre 1904 von der Firma Fellner und Hellmer in Wien ein neues Theater erbaut wurde, in Bromberg eintraf, war er bereits leidend und starb wenige Tage nach seiner Ankunft. Auch er war ein tüchtiger Schauspieler, und sein Hinscheiden wurde in Bromberg allgemein betrauert.



Stadttheater in Bromberg

Im Sommer des Jahres 1851 gab zum ersten Male die Gesellschaft von Mittelhausen und Gehrmann, nachdem ihr vom Oberpräsidenten die von ihr nachgesuchte Erlaubnis hierzu erteilt worden war, im Bromberger Stadttheater in Schauspiel und Lustspiel Vorstellungen. Es geschah dies einige Jahre hindurch.

Im Jahre 1853 traf der Theaterdirektor Josef Keller mit seiner Gesellschaft aus Posen in Bromberg ein und zwar als Nachfolger des Direktors Voigt. Einer der ihm folgenden Theaterdirektoren war Kellack. Seit dem Jahre 1859 bestehen in Bromberg neben dem Stadttheater auch die sogenannten Sommertheater, auf denen ebenfalls Vorstellungen, namentlich kleine Possen, während des Sommers aufgeführt werden. Als Theaterdirektoren sind hier zu nennen: Gehrmann, der zuerst in dem oben genannten Jahre auf einer recht primitiv hergestellten Sommerbühne in Schröttersdorf und dann in den folgenden Jahren bei Patzer Vorstellungen gab, ferner Heinrich Hegewald, Ungnad, Schön, die auch dann im Stadttheater in den Wintermonaten spielten. Von Gesellschaften, die nur im Stadttheater in der Folgezeit Vorstellungen gaben, sind hervorzuheben: die Theaterdirektoren Jantsch, Hirschfeld, Kramer, Auerbach aus Königsberg, Hein aus Stettin.

Die neuen Vorstellungen nach vollendetem Wiederaufbau des Theaters begannen im Herbste 1896. Der erste Pächter war Oskar Lange.

Zur Zeit führt die Direktion mit schönen Erfolgen Direktor Leo Stein, zugleich Mitdirektor des Apollotheaters in Nürnberg.



Das Königliche Hoftheater in Cassel.



ie Anfänge des Theaters in Cassel lassen sich bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts verfolgen, zu welcher Zeit Landgraf Moritz der Gelehrte das Ottoneum gründete. Dasselbe, nach des Landgrafen ältestem Sohne genannt, war eines der ersten Schauspielhäuser Deutschlands im größeren Stile, wenn auch die Einrichtung nach unserem heutigen Begriffe noch sehr primitiv war. So kannte man z. B. Verwandlungen im jetzigen Sinne überhaupt nicht, der Wechsel der Szene wurde vielmehr durch das Abtreten der Schauspieler angedeutet.

Von den Stücken, die zur Aufführung gelangten, waren besonders beliebt: „Das Spiel von der keuschen Susanne“, die Tragikomödie „Esther“, das vom Landgrafen selbst verfaßte Stück „Saul“ und die Tragödie „Tarquin und Lucretia“. Daneben pflegte der Landgraf, der als die Seele des Unternehmens zu betrachten ist, das gelehrte Schauspiel; man gab die „Antigone“ des Sophokles in griechischer Sprache und Nachahmungen des Terenz.

Da nach und nach aber das Interesse an der griechischen, lateinischen und gelehrten Komödie überhaupt erkaltete, so waren die sogenannten „englischen Komödianten“, die im Jahre 1620 in Cassel erschienen, hier sehr willkommen. Diese Schauspielergesellschaften, welche aus der Bühnenkunst ein Gewerbe machten, waren in Deutschland zuerst gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufgetreten. Als eine Truppe dieser englischen Komödianten zu der genannten Zeit nach Cassel kam, überließ man ihr das Ottoneum als Schaubühne, doch gab die Gesellschaft von Cassel aus auch in den benachbarten Ortschaften Vorstellungen.

Der 30jährige Krieg machte diesen künstlerischen Bestrebungen ein Ende, und bei den wandernden Truppen, die nunmehr das Land durchzogen, sank die Muse immer tiefer.

Nachdem der Kriegsbrand erloschen und geordnetere Verhältnisse wieder eingetreten waren, wurde mit der Einführung der Oper an den Höfen eine neue Grundlage zur Weiterentwicklung des Theaters gelegt. In Cassel wandte besonders Landgraf Karl (1670 – 1730) seine Gunst der Musik zu. Die Vorstellungen der mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten italienischen Opern, in denen die ersten Gesangsgrößen der damaligen Zeit mitwirkten, begleitet von einer ebenso trefflichen Kapelle, fanden in einem zur Bühne eingerichteten und mit dem fürstlichen Marstall verbundenen Reithause oder auch in dem sogenannten Ballhause an den Kolonnaden statt, da aus dem Ottoneum des Landgrafen Moritz während des 30jährigen Krieges teils ein Gießhaus, teils eine Soldatenkirche geworden und es später dem Verfall überlassen worden war.



Altes Hoftheater in Cassel.

Der Nachfolger des Landgrafen Karl, Landgraf Friedrich I., welcher zugleich König von Schweden war, residierte in Stockholm und hatte die Regierung Hessens seinem Bruder, dem nachmaligen Landgrafen Wilhelm VIII., überlassen. Dieser wandte sein Interesse jedoch weniger der dramatischen Kunst als der Malerei zu, indem er der Gründer der berühmten Casseler Gemäldegalerie wurde. Erst sein Sohn Friedrich II. gab Cassel ein Hoftheater, welches an Glanz mit den Bühnen weit größerer Residenzen in jeder Weise erfolgreich rivalisieren konnte. Ein in der Königsstraße gelegenes fürstliches Palais wurde 1766 zum Theater umgebaut – dasselbe Haus, in welchem gegenwärtig noch gespielt wird – und für die französische und italienische Oper, sowie für das Ballett benutzt, während das französische

Schauspiel und das Vaudeville im Komödienhause an der Rennbahn, in der Nähe des landgräflichen Schlosses gelegen, zur Aufführung gelangte.

Zur Unterhaltung seines Hoftheaters,*) an dessen Spitze der Marquis de Luchet stand, gab der Landgraf einen jährlichen Zuschuß von 35000 Reichstalern. Deutsche Schauspieler besaß der Landgraf indessen nicht, und es erregte deshalb Aufsehen, als er 1785 dem Direktor Großmann die Erlaubnis erteilte, in dem vorerwähnten Komödienhause an der Rennbahn deutsche Stücke in deutscher Sprache zur Aufführung zu bringen. Großmann eröffnete seine Vorstellungen mit dem Schauspiel „Die Mündel“ von Iffland. Das Repertoir erweiterte sich. Zum ersten Male wurden jetzt Schillers „Räuber“ und „Fiesko“, Shakespeares „König Lear“ und „Macbeth“ u. s. w. aufgeführt. Für die Vorstellung des „Macbeth“ wurde Großmann das Opernhaus in der Königsstraße, das gegenwärtige Hoftheatergebäude, eingeräumt.



Karl Feige.

Nach dem Tode des prachtliebenden Landgrafen Friedrich II. (1785) trat unter dem sparsamen Landgrafen Wilhelm IX., nachmaligen Kurfürsten Wilhelm I., ein bedauerlicher Stillstand in dem Theaterleben ein. Nur hin und wieder wurde in dem Opernhause von wandernden Schauspielergesellschaften der Kunst gehuldigt, indem Ritterstücke und bürgerliche Rührdramen auf den Brettern erschienen.

Zudem brannte auch das Komödienhaus im Jahre 1787 ab und wurde für den Zweck, zu welchem es 1773 erbaut worden war, nicht wiederhergestellt.

*) Im Reichard'schen Theater-Kalender auf das Jahr [illegible] steht Cassel [illegible] [illegible] dem Königlichen Theater in Paris.

Im Jahre 1790 kehrte Großmann noch einmal nach Cassel zurück und brachte klassische Stücke zur Aufführung; 1796 aber bezog Direktor Haßloch das Casseler Opernhaus, dessen Truppe sich Hofschauspielergesellschaft nannte. Er pflegte besonders die deutschen komischen Singspiele, jedoch gab er auch Schau- und Trauerspiele. Der Hof besuchte diese Vorstellungen häufig und bewilligte dem Unternehmer zuletzt einen Zuschuß von 6000 Talern.



Carl Seydelmann.

Das Bedürfnis einer stehenden Hofbühne machte sich nach Haßlochs Abreise wieder fühlbar, so daß von dem nunmehrigen Kurfürsten Wilhelm I. im Jahre 1804 Geheimrat von Apell zum Intendanten eines neu zu gründenden Hoftheaters ernannt wurde. Dieser, obwohl ein trefflicher Musiker, war aber kein praktischer Theatermann, infolgedessen zog der Kurfürst es schon nach wenigen Monaten vor, die Bühne zwei Privatunternehmern, Kruse und Willmann, zu übergeben. Am 14. April eröffneten diese Direktoren ihre Vorstellungen mit Schillers „Braut von Messina", wendeten sich aber in der Folge mehr den bei dem Publikum in Aufnahme gekommenen Parodien zu. Die Truppe wurde vom Hofe unterstützt und stand zur Erhöhung ihres Ansehens nach außenhin unter der Oberleitung des vorgenannten Geheimrats von Apell. Die Kriegsstürme von 1806 sprengten sie auseinander, und mit dem deutschen Schauspiel hatte es in Cassel während der Jahre 1807—1814 ein Ende.

Zurzeit des Königreichs Westfalen wurde das Opernhaus mit erneutem Glanze zu einem „Théâtre royal" Jérome Napoleons gemacht, der während seines sechsjährigen ununterbrochenen Karnevals bei seiner Hofbühne das Hauptgewicht auf die Oper und das Ballett legte.

[illegible]

[illegible] Exempla sunt odiosa. [illegible]

[illegible]

[illegible]

wollten das auch nicht; das that seine Borniertheit allein. Feige war, ein Hugo, Graf von Verindea, vom Schicksal auf einen falschen Weg gestellt worden. Ernsthaft grollen konnte ich nicht mit ihm. Wilhelm II hätte ihn zum Zuchthausverwalter auf länger als Lebenszeit machen sollen; dann hätten sich manche gefürchtet, Spitzbuben zu werden und das Theater lebte wohl noch.

Nun mußten Unschuldige leiden und der gelbe Mann hat es nur mit dem Tadel der Erfahrenen zu thun, ohne zu darben. Was wäre ihm ihr Tadel? „Wir haben eine Niere von Büffelhaut", nähelt er und lacht in die geriebenen, fündigen Fäust.

Ob jedoch neben seiner Schuld nicht auch von Seiten einiger Mitglieder manches geschehen ist, das füglich hätte unterbleiben können: das ist eine Frage, die ich von vielen Seiten her mit „Ja" beantworten höre.

Der Künstler soll sich, meiner Meinung nach, so lange fern von allen politischen Händeln halten, als er mit Ehren es irgend thun kann. — Tritt der höchste Moment ein: dann zeige auch er seine Farbe! Die ersten Kämpfe aber lasse der Schauspieler um so mehr außer Acht, als man ihm ohnehin nicht viel Vertrauen entgegenbringt wenn er nach dem Schießprügel eher greift, als nach der Rolle. Mißdeutungen liegen gar so nahe. Der ernsteren Bürger, wie der rohe Haufen sind noch lange nicht geneigt, unsere Theilnahme an Volks=Interessen für voll anzunehmen. Warum die Perlen vor die Säue werfen? Damit sie ihren dreckigen Spaß mit ihr treiben? Wenn der Kampf auf die Spitze getrieben ist: dann gelten auch unsere Kräfte den ganzen Preis. Weshalb früher vom Bürgerzunder sich erheben und die Posaune blasen? Das vermehrt nur die Hanswursterei, und den Rheumatismus obendrein. Oder die Fluten umfangen? Damit man sie auch auf der Straße für blind geladen halte? Wie mancher unserer Collegen mag, wenn er die Trommel hörte, seinen weindunstigen Freiheitssinn zu allen Teufeln geflucht haben! O ich kenne ihrer eine Menge, die, wenn man sie nachdrücklich darum befragte: warum sie denn mitgelaufen sind? mit albernen Mienen stottern würden „Herr! nimm es nicht übel, wir wußten's nicht."

Und nun auch dieser die Schlußfrage: Wäret Ihr Kunst,

und bezahlendes Schauspieler, würde es [illegible]
erblicktet ihr diese Leute — ganz ohne Recht — an [illegible]
[illegible], die man „Aufwiegler“ heißt, weil sie sich
einzelnen Anordnungen der Regierung gegenüberstellen
[illegible]. Und von solchen Leuten, die regen Theil genommen
haben an der öffentlichen Sache — ob hier oder [illegible]
ist ganz egal — solltet ihr Euch jetzt weigern lassen?
[illegible]. Warum wenn ich die Kasseler Kunstfreunde [illegible]
[illegible] immerhin noch [illegible] auf den
[illegible] oder im [illegible] sitzen können, nicht auf dem
[illegible]. Die Sache wär' auch ohne ihn gegangen
und —? — der [illegible] hätte sich nicht so schnell, nicht so
[illegible] vom Theater abgewandt — Wer weiß [illegible]?
Was hat überhaupt der Künstler mit der Politik zu
schaffen? Hier muß ich entschieden sagen: das eine [illegible]
[illegible] der andern [illegible] [illegible], [illegible]
[illegible] — [illegible]

[illegible] Theater [illegible]
[illegible] das Kasseler Theater [illegible]
[illegible]. [illegible], [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] Theater [illegible] zu lassen, weil [illegible]
von ihm selbst gewählte [illegible]
[illegible]? [illegible]
[illegible], wenn [illegible]
[illegible]
[illegible] man den Theater-
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

Casseler Kollegen nachgesungen haben als sie annehmen durften, ich kenne nicht wieder, weiß ich gar wohl. Arme Mäuse! . .

Nun, Alter, schreibt mir bald, was Ihr denn eigentlich in Bezug auf ferneren Beschäftigung mit Euch vorhabt?[2] Welche Beschränkungen Ihr Euch würdet gefallen lassen. Seid aufrichtig und vertraut dem redlichen Willen

Eures

Freundes

Stuttg. im Aug. 1832.

C. Seydelmann

Nach dem Zusammensturz des westfälischen Thrones trat das deutsche Theater wieder in seine Rechte, um von nun an durch keine fremde Sprache mehr beeinträchtigt zu werden. Am 14. Februar 1814 wurde das Kurfürstliche Hoftheater wieder eröffnet. Die Leiter des neuen Theaters waren Karl Feige, Kapellmeister Karl Wilhelm Ferdinand Guhr und nach diesem der Heldendarsteller August von Zieten-Liberati.*) Über der künstlerischen Direktion aber stand die Intendanz, die aus dem mehrfach genannten Geheimrat von Apell und dem Polizeidirektor Manger bestand. Der Bühnenetat belief sich auf etwa 24000 Taler.



Sabine Heinefetter

Mit der Thronbesteigung des Kurfürsten Wilhelm II. im Jahre 1821 hob sich das Casseler Hoftheater wieder zu großem Glanze. Generaldirektor ward Karl Feige; im Schauspiel wirkten Seydelmann 1822–1828, Ludwig Löwe, Rettich und Marr. Die Kapelle leitete seit 14. Januar 1822 Louis Spohr der mit 2000 Talern Jahresgehalt auf Lebenszeit nach Cassel berufen worden war. In der Oper glänzten Sabine Heinefetter, die Tenoristen Gerstäcker und Wild, sowie der Bassist Berthold. Als Dekorationsmaler waren Primavesi und Beuther tätig, welche eine Anzahl landschaftlicher und architektonischer Meisterwerke schufen. Zunächst für das Casseler Hoftheater komponierte Spohr seine „Jessonda“, wie auch seine anderen Opern: „Der Berggeist“, „Pietro von Abano“, „Der Alchimist“ und „Die Kreuzfahrer“.

*) Liberati nannten sich auf dem Theaterzettel jene generösen Künstler, welche jede Gage verschmähten.



Mit dem Jahre 1831, in welchem die Kurhessische Verfassung erteilt wurde, trat für das Hoftheater ein neuer Wendepunkt ein, doch nicht für lange Zeit. Der Plan des aus seiner Residenz geschiedenen Kurfürsten Wilhelm II., das Hoftheater in ein Nationaltheater mit einem Zuschuß von nur 21000 Talern umzuwandeln, ging nicht durch, das Hoftheater blieb bestehen und bezog aus der Hofkasse jährlich noch 15—18000 Taler außer den von dem Lande gewährten 21000 Talern, so daß sich die Gesamtzuwendung alljährlich auf 36000 Taler belief. Bald fand sich unter dem Kurprinz-Mitregenten wieder ein tüchtiges Schauspielensemble vor, in welchem die Charakterdarsteller Quanter, Kaibel und Pauli, die Komiker Häser und Birnbaum und der Heldendarsteller Boltzmann besonders bemerkenswert sind, wie in der Oper die Koloratursängerin Pistor, die dramatischen Sängerinnen Meißelbach und Löw und der Baritonist Biberhofer.



Marie Riemann-Seebach

Im Jahre 1846 trat Feige von den Geschäften der Theaterdirektion zurück, und Kammerherr von Heeringen wurde Intendant. Unter seiner Leitung waren im Schauspiel Marie Seebach, Gabillon, Köckert, Otto Lehfeld, und die geniale Adela Garso-Galster neben andern guten Kräften verpflichtet. Eine zweite Glanzperiode trat für die Casseler Oper ein, als Theodor Wachtel, Rubsamen, Hochheimer und die Damen Maius, Rubsamen-Veith und Kraft engagiert wurden. 1857 legte Spohr sein Amt als

Hofkapellmeister nieder, nachdem ihm einige Jahre sein hochbegabter Schüler Jean Bott zur Seite gestanden hatte. Sein Nachfolger wurde Reiß.

Nach den kriegerischen Ereignissen von 1866 wurde das Kurfürstliche Hoftheater ein Königlich Preußisches Theater, und an die Stelle des Intendanten von Heeringen trat von Carlshausen, welcher der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin unterstellt war.



Hoftheater in Cassel.
(Nach dem Neubau.)

Im Herbst 1874 starb Herr von Carlshausen, demselben folgte provisorisch Hofrat Eysel, dann definitiv als neuer Intendant im Frühjahr 1875 Freiherr von und zu Gilsa, welcher das Königliche Theater, das im Jahre 1894 umgebaut wurde, mit feinem Kunstverständnisse bis zur Gegenwart leitet. Manches theatergeschichtliche und hervorragende künstlerische Ereignis ist in seiner mehr als 25jährigen Intendanz zu verzeichnen; sein Name bezeichnet eine Zeit des Aufschwunges des Casseler Hoftheaters.

Gleich in den ersten Jahren seiner Amtsführung ging Baron von Gilsa allen andern Bühnen mit der Veranstaltung historischer Opernabende, von Gluck bis Wagner, und eines Mozart-Zyklus voraus.

Als Oberregisseur war von 1866—1891 J. Wohlstadt mit großem Fleiße tätig, seine Nachfolger waren Skraup, Steude und seit 1904 A. Delmar. Als Kapellmeister wirkte von 1856—1881 Reiß, an dessen Stelle Wilhelm Treiber trat. Seit dem 1899 erfolgten Ableben Treibers steht Dr. Franz Beier an der Spitze des Casseler Orchesters.

Das Königliche Theater in Cassel ist gegenwärtig einem gründlichen Ausbau unterzogen worden.

Das Stadttheater zu Coblenz.

Über die frühesten theatralischen Darstellungen in Coblenz ist uns wenig überliefert worden. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts fließen die theatergeschichtlichen Quellen reicher, besonders aus der Regierungszeit des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus, der seine Residenz von Trier nach Coblenz verlegte und dem Coblenz sehr viel verdankt.

Im Januar 1787 ließ der Hofrat Schmitz, Kabinetssekretär der Prinzessin Kunigunde, der Schwester des letzten Kurfürsten von Coblenz, Clemens Wenzeslaus, auf dem Clemensplatze ein „Komödienhaus" errichten, nachdem ihm auf 50 Jahre ein ausschließliches Privilegium und eine Subvention bewilligt worden war. Der Bau, zu dem der kurfürstliche Baumeister Krahn die Pläne entworfen hatte und den er auch selbst leitete, kostete 44000 Taler; das Holz zum Baue lieferte der Kurfürst aus dem Coblenzer Walde. Das in der Clemensstadt gelegene Theater zeichnete sich besonders durch eine schöne Fassade aus, auf der die Inschrift: Musis, Moribus et Publicae Laetitiae angebracht war.

Am 23. November 1787 wurde das in wenigen Monaten fertig gestellte Haus mit Mozarts Oper „Die Entführung aus dem Serail" eröffnet. Das neue Unternehmen hatte aber infolge der damaligen politischen Ereignisse mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, und als die kurfürstliche Unterstützung nach der Emigration des Kurfürsten und dem Einrücken der Franzosen in Coblenz aufhörte, mußte das Theater sogar geschlossen werden.

Der Versuch französischer Gesellschaften, in den Jahren 1797 und 1800 regelmäßige Vorstellungen zu geben, schlug fehl. Auch die Truppe der Frau Böhm konnte sich auf der Coblenzer Bühne nicht halten. Neue Schauspielergesellschaften folgten zwar, allein auch sie hatten wenig Erfolg. Im Jahre 1812 kam Direktor Kohler von Düsseldorf nach Coblenz, aber der Rückzug der Franzosen aus Rußland, sowie die politische Lage der

Zeit waren dem Aufschwunge des Theaters immer noch hinderlich. Erst nach Abschluß des Friedens kehrten für die Direktionen bessere Zeiten zurück.

Aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ist die Gesellschaft des Direktors Amadeus Müller rühmlichst hervorzuheben. Auch die Direktionen Christiani und Götz hatten in den Jahren 1837–1843 gute Erfolge. Von 1844–1846 aber trat wieder eine Krisis ein, bis im letzten Jahre die Familie Köhler das Coblenzer Theater wieder zum Aufschwunge brachte. Das Revolutionsjahr 1848 fügte ihm aber leider wieder Schaden zu, und auch die Jahre 1849 und 1850 waren theatergeschichtlich bedeutungslos.



Stadttheater in Coblenz.

Im Jahre 1851/52 leitete Direktor Rahnenberg die Coblenzer Bühne, 1854 Direktor Merbitz und 1854/55 Ludwig Cramer aus Düsseldorf. Diese Saison gehört zu den glanzvollsten in der Geschichte des Coblenzer Theaters und war auch materiell erfolgreich. Einige nähere Angaben darüber dürften von Interesse sein: Die Eintrittspreise waren damals sehr billig, so kostete eine Rangloge im Abonnement 9 Silbergroschen, ein Sperrsitzplatz 10, Parterre 7½ Groschen. Und doch wurde nach Abzug der Tageskosten eine Einnahme von 14700 Talern erzielt. Der Gagenetat betrug für eine Spielzeit 7800 Taler, so daß sich noch ein reiner Überschuß von 6900 Talern ergab.*)

*) Vergl. C. Dommershausen, das Stadttheater in Coblenz. Coblenz 1887.

CONCERT DONNE POUR LES PAUVRES

[illegible]

Le [illegible] Mars [illegible] à 8 heures [illegible] du soir.

PREMIÈRE PARTIE

Air [illegible] — BELLINI

[illegible]

Mazurka [illegible]

Le Bananier [illegible] — GOTTSCHALK

Le Monastère [illegible] — [illegible] FOURNIER

L'Officier de Marine [illegible] — [illegible] DE BRAY

[illegible]

[illegible] Sémiramide [illegible] — ROSSINI

[illegible]

DEUXIEME PARTIE

L'Age d'Or [illegible] — [illegible]

Le [illegible]Or [illegible] — [illegible]

[illegible]

[illegible]

Air suisse [illegible]

[illegible]

Fantaisie [illegible]

[illegible]

Variations [illegible] le Toréador [illegible] — A. ADAM

[illegible]

[illegible]

[illegible] Erard [illegible] MM [illegible] Eckert [illegible] &c

[illegible]

[illegible] Paris.



Contrat fait entre Madame la Comtesse Rossi-Sontag d'une part, et Monsieur Charles Eckert d'autre part, qui stipule:

1.° Mr Eckert est engagé par Madme Sontag comme Maître de Chapelle pour diriger tous les Concerts et jouer un ou deux Morceaux, soit sur le Piano ou le Violon, dans chacun des dits Concerts, aux États-Unis de l'Amérique du Nord, les territoires qui en font dépendance et l'Ile de Cuba.

2.° Dans le cas où Madme Sontag jugera convenable de donner des Scènes d'Opéra ou des Opéras entiers, Mr Eckert remplira les fonctions de Maître de Chapelle directeur, s'il en est requis par Madme Sontag, suivant les Règlemens et les Lois en vigueur aux Théatres Américains, qui sont les mêmes que ceux en usage en Italie —

3.° Le nombre des Concerts ou Opéras ne pourra pas dépasser quatre par Semaine —

4.° Mr Eckert ne pourra pas jouer en public ou grande soirée particulière, sans la permission de Madme Sontag.

5.° En quittant une Ville pour l'autre, un avertissement de

Faksimile eines von Henriette Sontag eigenhändig unterzeichneten Kontraktes.

Ernst Frensdorff, Berlin.

48. h.res est jugé suffisant. —

6.° Madme Sontag payera à Mr Eckert la Somme de 25,000 francs, (Vingt cinq mille francs) pour dix Mois, payables à la fin de chaque mois, à raison de deux Mille Cinq Cent francs — par Mois. —

7.° La durée de ce Contrat est de 9. - 10. Mois, à commencer huit jours après l'arrivée aux États-Unis —

8.° Madme Sontag payera les frais de voyage d'Europe en Amérique et également d'une Ville à l'autre en Amérique; les frais d'hôtel ou autres frais personnels sont à la charge de Mr Eckert.

9.° Le départ d'Europe est fixé au 25. Août 1852 —

10.° Dans le cas où Madme Sontag ne pourra pas se servir — du talent de Mr Eckert pour une raison quelconque, Elle aura le droit de le céder à une autre personne, en restant toute fois responsable l'un vis-à-vis l'autre des Clauses de ce Contrat.

11.° Madme Sontag se reserve le privilège de renouveller ce Contrat aux mêmes conditions pour huit Mois, à commencer le 15 Septembre 1853 au 15 Mai 1854. en payant cinq cents

francs par mois pour frais d'hôtel pendant l'intervalle des mois de Juillet et Août 1853. où Elle ne travaillera pas à cause des Chaleurs —

12° Les cas de maladies doivent être constatés par le Médecin de Madᵉ Sontag et si la maladie dépasse 10 jours (dix jours) — Mʳ Eckert ne pourra reclamer des Appointemens que pour les dix jours, et ensuite à partir de son rétablissement;

13° Les deux parties contractantes reconnaissent réciproquement la valeur de ce Contrat pour tous les pays d'Europe et de l'Amérique, sans égard pour les défauts de formalité qui auraient pu s'y glisser —

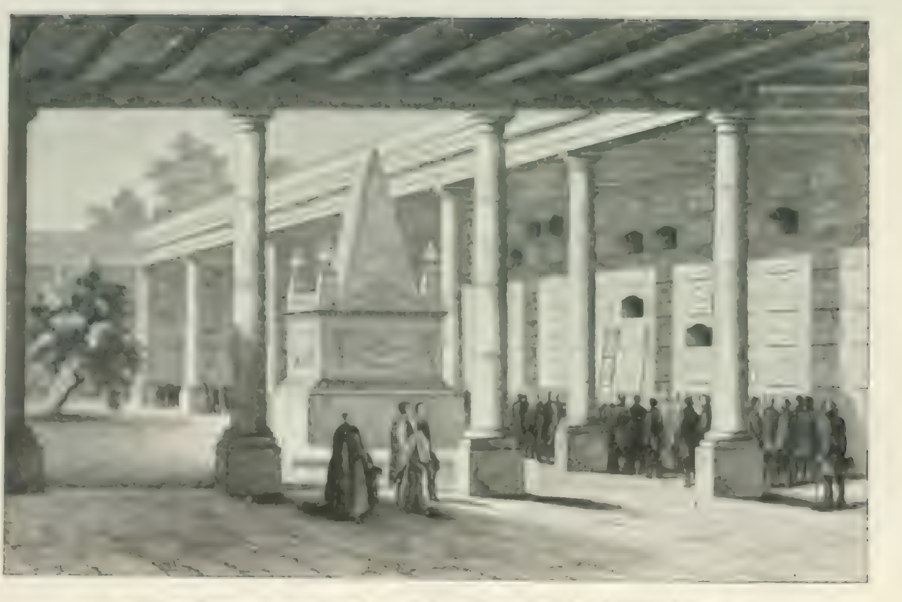
14° En cas d'infraction les dommages et intérêts se calculeront selon le préjudice qui en sera resulté pour l'une des parties, sauf à en appeller aux Tribunaux d'Europe et de l'Amérique. —

Fait en bonne foi

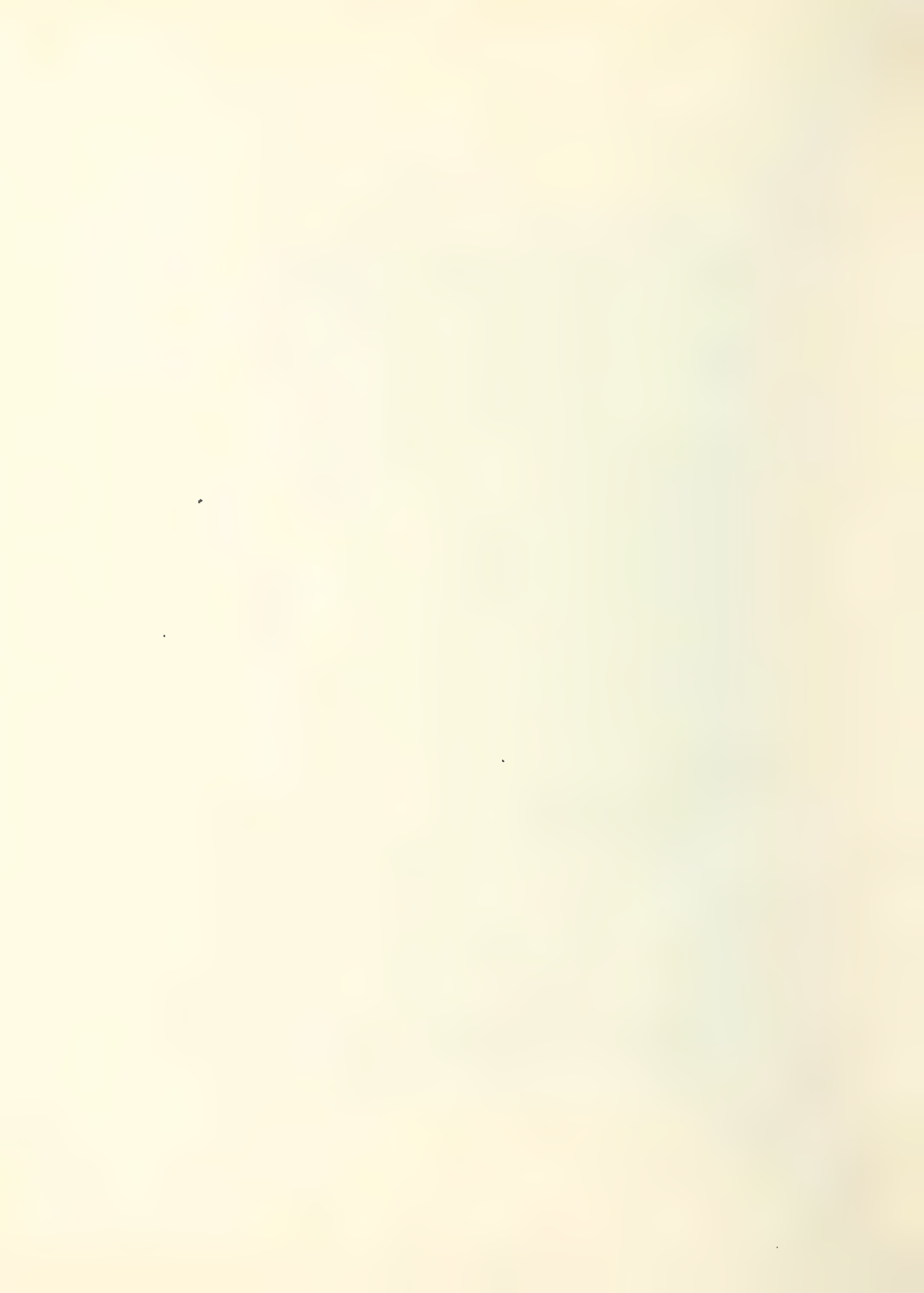
Henriette Rossi
Sontag.

Paris le 18. Août 1852.





Vorläufiges Leichenbegängnis von Henriette Sontag im Kloster San Fernando bei Mexiko



Académie royale de Musique.

Opéra Italien.

Fond comun d'insuff.ce
Art. 23 du Budget.

Exercice 1826

Mois de Juillet.

N° d'ordre du mandat..... 182.

	fr.	c.
Somme due............	2,500.	—
Retenue pour la Caisse des Pensions ..	—	—
Net à payer.......	2,500.	—

L'Administrateur de l'Académie, vu les dispositions du Budget de l'Opéra Italien & les Pièces annexées, mande au Caissier de l'Académie, de payer à la D.lle Sontag. 1.re Donna.

la somme de deux mille cinq cents francs,

pour solde de traitement

pendant les représentations des 27 Juin 4 & 6 Juillet.

Pièces à l'appui.

0.

Suivant Engagement antérieurement produit.

Ladite somme sera allouée en dépense au Caissier, en rapportant le présent Mandat ou les pièces à l'appui, dûment acquittées.

Paris, le 11 Juillet 1826.

Pour acquit,
Henriette Sontag

R. du Plantys

Vu:
Le Chef de la Comptabilité,
Ch. Bizarne

N. B. Faute d'être présenté à payement dans les vingt-quatre heures, le présent Mandat ne sera plus valable.

Faksimile einer von Henriette Sontag unterzeichneten Quittung

Poetischer Nachruf des Großherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz



HIER RUHT IN GOTT

HENRIETTE SONTAG,

VERMÄHLTE GRÄFIN ROSSI

geboren zu Coblenz den 3 Januar 1806

gestorben zu Mexico den 17 Juni 1854

R. I. P.

Dir war das reinste Erdenglück beschieden,
Kunst, Anmuth, Liebe wanden Dir den Kranz ;
Nun ruhest Du in Gottes heil'gem Frieden,
Umstrahlet von des Paradieses Glanz.
[illegible] Tod geweiht.
[illegible]



Poetischer Nachruf des Großherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz für Henriette Sontag

[illegible] [illegible]



Der besten Gattin und Mutter,
Der treusten Freundin,
Der schönsten und liebenswürdigsten Frau,
Der grössten Sängerin

Geweiht von GEORG.
GROSSHERZOG VON MECKLENBURG-STRELITZ.
den 17 *Juni* 1856.

AN

HENRIETTE GRÄFIN ROSSI.

Reich hat Dich der Herr gesegnet,
Gab Dir des Gesanges Macht;
Glücklich, welcher Dir begegnet
In des Zweifels banger Nacht.

Deiner Stimme Silberlaute
Treffen ganz des Herzens Ohr,
Dem, der ihnen sich vertraute,
Oeffnest Du des Himmels Thor.

Aus der Cherubine Chören
Nahmst Du, Hohe, Deinen Sang;
Seinen Engel glaubt zu hören
Jeder wol, zu dem er drang.

Aus der reinsten Seele Tiefe
Tönt ein solches Lied allein;
Ist's als wenn der Herr uns riefe,
Heilig, so wie Er, zu sein!

Wenn auch einst Dein Lied verklungen,
Bleibt sein Segen ewig doch,
Das ist uns den Feind bezwungen,
Auferlegt der Liebe Joch.

Denn aus Deinem schönen Munde
Spricht ja Gott zu seinem Kind,
Und von Oben bringst Du Kunde,
Wo wir alle heimisch sind!

Wenn in's Reich der Harmonien,
Holde, Du zurückgekehrt,
Wenn der Kraft, die Dir verliehen,
Keine Erdenschranke wehrt:

Dann wirst in der Engel Schaaren
Singen Du an Gottes Thron;
Selig wirst Du es erfahren,
Was des Sängers höchster Lohn!

Drukerei von E. Guyot und Stapleaux sohn,
Schaerbeksche Strasse, 12

möglich in so wenigen Worten der Würde des Gegenstandes
und der Größe der Gefühle auf eine, einem großen
Ereignisse entsprechende Weise, ausdrücken zu können
Diese schwierige Aufgabe haben Sie dennoch, mein guter
Freund, Meisterhaft ausgesprochen und meinen Gefühlen —
wurde dadurch die innerliche Befriedigung zu Theil den
vollen Werth unserer unvergeßlichen Henriette in den
6. Versen würdigen und bemerkten wir in allen
Biographien die über sie erschienen sind, geschildert zu
sehen. Diejenigen die nach uns kommen werden, müssten
sie nach diesen Worten beurtheilen und in tiefer Rührung
ehrerbietig das Zeugniß von dem hoch ergreifenden Gegenstande
einigen (ein solches Gefühl auf die kommende Kinder
zu übertragen und ihr die Huldigung der Zukunft zuzuführen —
war mein Zweck — die Gegenwart bedürfte keinen Zuspruch.

Felice te che in sì bei modi
Le laudi di cantar t'avvenne
Di Colei che di tanto Amor
Il cor d'ognun ha ricolmo!

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]



Von 1855–57 spielte in Coblenz die Gesellschaft der Direktoren Bohlen und Volkammer, 1857–58 die Truppe der Frau Rosner, und von 1858–68 gaben die Direktoren Fichtelberger, Rekowski und Linden, Pittmann und Hesse dort Vorstellungen. Im Jahre 1868/69 übernahm Direktor Bensberg die Leitung des Coblenzer Theaters und zwar mit schönen künstlerischen und pekuniären Erfolgen.



Klara Ziegler

Nach dem Tode des Hofrats Schmitz war der Besitz des Theatergebäudes auf seine Frau und nach deren Ableben wiederholt in andere Hände übergegangen, bis die Stadt Coblenz im Oktober 1867 das Gebäude für 25 700 Taler ankaufte. Es wurde sofort einem Ausbaue und einer Renovierung unterzogen, deren Kosten sich auf 108000 Mark beliefen. Der Plafond im Innern des Theaters zeigt die Bildnisse von Schiller, Goethe, Mozart und Weber. Die Bühnendekorationen, Maschinen, Gaseinrichtung u. s. w. wurden von tüchtigen Kräften ausgeführt. Die Einrichtung erfolgte nach dem Muster der Mannheimer Bühne.

Am 23. November 1869 fand die feierliche Eröffnung des ausgebauten Theaters in Gegenwart der Königin Augusta statt. Die Direktion führten Kreutzer und Becker, aber sie erlitten materiellen Schiffbruch.

Im Jahre 1871/72 stand Direktor Gottfried Becker dem Coblenzer Theater allein vor. Von 1872/74 war W. Bensberg wieder Leiter der Bühne, von 1874–1875 lag die Direktion in den Händen von J. Bartel und Pluze und von 1875–1876 in denen von Frau Karoline Ernst. Im Jahre 1876–1877 folgte Direktor Frau, 1877–1879 Direktor Deutschinger aus Mainz, 1879–1880 die Direktion Scherbarth-Flies, 1880–1881 die Direktion Kaiser Wegler, 1881–1887 die Direktion W. Grunderer.

Im Jahre 1882 ward ein weiterer Ausbau des Theatergebäudes vorgenommen, außerdem aber wurden umfassende Sicherheitsmaßregeln gegen Feuersgefahr im Theater getroffen, und später wurde auch die Wasserleitung im Theater eingerichtet, so daß jetzt bei einem Brande das ganze Haus unter Wasser gesetzt werden kann. Der Zuschauerraum des Gebäudes hat gegenwärtig 800 Sitzplätze und etwa 200 Stehplätze.



Pauline Ullrich.

Die Leitung des Stadttheaters ging aber auch noch nach wie vor schnell aus einer Hand in die andere.

Von 1883–1885 führte wieder Grundner die Direktion, von 1885-1887 Ignatz Pollack, von 1887–1895 Richard Hagen u. s. w.

Daß aber vor allem nur eine längere, einheitliche Direktion ein Theater heben kann, beweist der Aufschwung des Theaters seit 1895, in welchem Jahre Direktor August Graßl die Direktion übernahm. Unter seiner Leitung, die bis zur Gegenwart reicht, hat sich das Coblenzer Stadttheater einen ehrenvollen Namen in der deutschen Bühnenwelt erworben.

Während des Sommers 1898 wurden der Zuschauerraum renoviert, das Orchester tief gelegt, die Maschinerien neu eingerichtet und das ganze Theater mit elektrischem Lichte versehen.

Im Jahre 1900 wurden in einer Spielzeit von sechs Monaten 200 Vorstellungen gegeben; mit Vorliebe wird die große Oper gepflegt. Zahlreiche Gäste sorgen für abwechselungsreiches Repertoir. Es gibt kaum einen Gast von bedeutendem Namen, welcher nicht unter der Direktion Graßl in Coblenz gespielt oder gesungen hätte; wir nennen nur Namen, wie Klara Ziegler, A. Matkowsky, Karl Sontag, Junkermann, Gudehus, Signora Prevosti, Mia Spera, Fr. L. Allemand, E. Götze, H. Bötel, Franziska Ellmenreich, Pauline Ullrich, v. Gorilon, Maria Reisenhofer, Meta Illing u. a.



Kloster Marienthal bei Ostritz in Sachsen.
(Die letzte Ruhestätte der Henriette Sontag.)



Jeden Sonnabend findet eine Klassikervorstellung zu kleinen Preisen statt, welche früher viel vernachlässigt, jetzt stets sehr besucht ist.

Von allen Theatern am Rhein ist Coblenz eine der Bühnen, welche die *Novitäten* mit am frühesten bringt, so wurden „Die Königskinder" von Humperdink direkt nach Frankfurt gegeben. Im Jahre 1896 wurde zuerst unter Direktor Graßl die große Oper „Winkelried" von dem verstorbenen französischen Komponisten Louis Lacombe aufgeführt. Diese Oper dürfte nicht nur den größten künstlerischen, sondern auch den größten pekuniären Erfolg errungen haben, welcher je in Coblenz erzielt wurde, denn die Oper wurde in 14 Tagen 7 mal bei ausverkauftem Hause gegeben.

Eines Mannes darf zum Schluß dieser Darstellung nicht vergessen werden, welchem das Coblenzer Stadttheater viel zu danken hat, nämlich des Stadtrats P. Bucher, welcher als Kunstmaler seine ganze Zeit dem Theater in uneigennütziger Weise opfert und unermüdlich ist, neue, glänzende Dekorationen zu entwerfen und ausführen zu lassen. Er ist die Seele des Coblenzer Stadttheaters.



Das Hoftheater zu Coburg-Gotha.

A. Coburg.*)



Von den erſten Anfängen dramatiſcher Vorſtellungen in Coburg, etwa von aufgeführten Kloſterdramen im 13. und 14. Jahrhundert, oder von volkstümlichen Faſtnachtsſpielen, iſt uns keinerlei Kunde erhalten geblieben. Erſt aus dem 16. Jahrhundert iſt überliefert worden, daß in Coburg Volks-, Schul- und Kirchenfeſte zu theatraliſchen Aufführungen Anlaß gaben, ſo beſonders das alljährlich von der Schule am 25. April gefeierte Gregoriusfeſt. Die Stoffe dieſer Schulkomödien wurden der Bibel, der römiſchen oder der neuen Geſchichte entnommen. Eine Sammlung ſolcher Stücke, allerdings auch erſt aus ſpäterer Zeit, nämlich aus den Jahren 1739—1781, iſt noch in der Coburger Schulbibliothek vorhanden; nach dieſer Zeit wurden jene dramatiſchen Verſuche überhaupt nicht mehr aufgeführt.



IOHANNES CASIMIRVS DVC DE SAXE.

Neben den obengenannten Aufführungen wurden aber auch andere theatraliſche Beluſtigungen im 17. Jahrhundert in Coburg geboten, denn bereits 1684 war daſelbſt in dem oberen Saale des herrlichen Zeughauſes eine Schaubühne nach

*) Wertvolle Mitteilungen zu dieſer Abteilung verdanken wir dem Konſervator der Kunſtdenkmäler der Thüringiſchen Staaten, Herrn Profeſſor Dr. Georg Voß, ſowie dem Herrn Hof Medailleur Max v. Kawaczynski zu Berlin, die uns auch in anerkennenswerter Weiſe mit wichtigem Illuſtrationsmaterial verſehen haben.

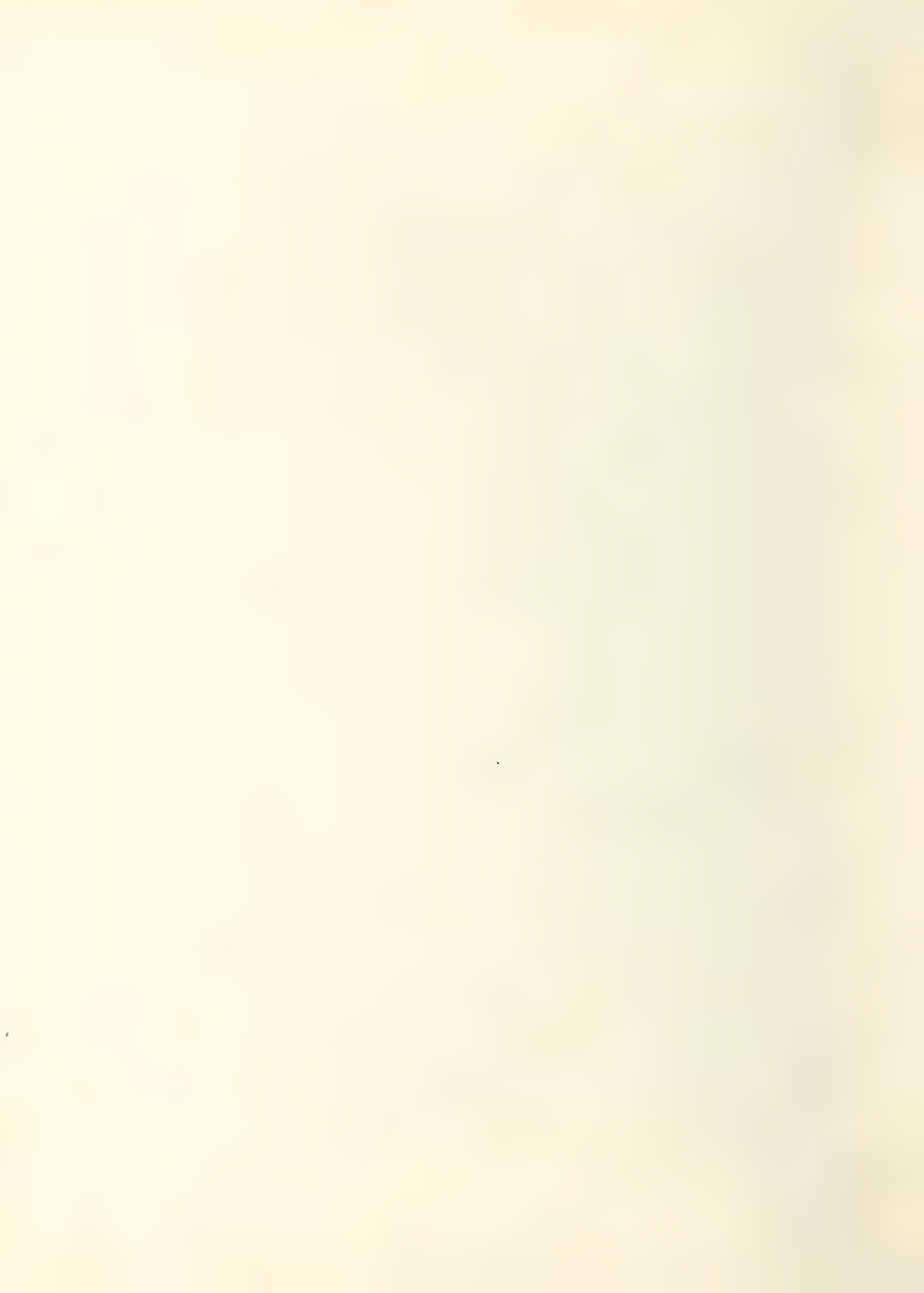


Das alte Zeughaus in Coburg. Stätte früherer theatralischer Aufführungen.
[illegible]
[illegible]



Das alte Ballhaus in Coburg

[illegible]



italienischem Muster errichtet, vor welcher etliche 100 Personen Platz hatten. Im Jahre 1710 spielten junge Leute hier die „Asiatische Banise“.

Im Jahre 1764 wurde das unter dem Herzoge Johann Casimir, mitten in den Unruhen des dreißigjährigen Krieges in den Jahren 1627—29 erbaute „Ballhaus“ in Coburg zu einem Theater eingerichtet. Zunächst waren es natürlich nur wandernde, trotzdem aber vom Hofe subventionierte Schauspielergesellschaften, welche hier ihre Vorstellungen gaben, u. a. seit dem Jahre 1796 die Truppe des Direktors D. G. Quandt, die vorher in dem kleinen Orte Niederfüllbach bei Coburg gespielt hatte. Diese war zugleich die erste festgeschlossene, regelmäßig wiederkehrende Schauspielergesellschaft, welche in Coburg auftrat. Erwähnenswert ist, daß 1798 die Schüler des Coburgischen Gymnasiums Schillers „Räuber“ aufführten.



Der Quandtschen Schauspielergesellschaft folgten von 1799—1827 eine Reihe weiterer Gesellschaften. Vom Oktober 1810 bis Februar 1811 spielte die Ludwig Ruthsche Gesellschaft. Die dann folgenden Darbietungen waren aber häufig zweifelhafter Art; so wurde im Winter 1811—12 auf der Bühne ein Lamm durch eine Lotterie ausgespielt. Regelmäßige Opernvorstellungen fanden 1817 statt, 1823 wurde der Freischütz zum 1. Male aufgeführt. Die erste Begründung eines Herzoglichen Hoftheaters erfolgte 1827 durch feste Anstellung einer Anzahl von Herzoglichen Schauspielern und Opernsängern. Dieses Herzogliche Hoftheater spielte auch im Sommer in Bad Liebenstein sowie in Gotha und Rudolstadt. Seit 1828 wechselte die Truppe regelmäßig zwischen Gotha und Coburg. Am 1. Dezember

1834 trat Friedrich Wilhelm von Kawaczynski (geb. am 4. Mai 1806 in Warschau) als Mitglied in den Verband der Coburg-Gothaer Hofbühne. Vorher hatte er bereits zweimal in Coburg gastiert und sich durch sein Wirken in Bremen und Berlin, sowie in den größeren Städten Frankens und Thüringens einen sehr guten schauspielerischen Ruf erworben, besonders auch als Mitglied und Direktor der Schäffer-schen Gesellschaft. Er wurde 1844 zum Regisseur, 1848 zum Ober-regisseur, 1868 zum technischen Direktor, 1870 zum Herzoglichen Rat ernannt und dann pensioniert. Kawaczynski starb in Coburg am 30. November 1876.

Im Jahre 1837 wurde in Coburg ein neues, das jetzt noch

An
Fräulein
MARIE TAGLIONI
und
Herrn
CHARLES MÜLLER,
am Schluss ihrer Gastvorstellungen auf der Herzogl. Hofbühne zu Coburg,
am 2. Mai 1854.



Des Lenzes Zögern lieblich zu verschönen,
Uns einzuführen in das junge Jahr,
Kam't Ihr zu uns, ein blühend Künstlerpaar,
Getragen von der Lyra Zaubertönen;

Wie Grazie und Kraft sich treu versöhnen,
Wenn Kunst Vermittlerin der Beiden war,
Das zeigtet Ihr voll Anmuth, stelltet's dar;
Des Frühlings Blüthe soll dafür Euch krönen!

Die Bilder die Ihr plastisch uns gegeben,
Sie werden — der Erinnerung erhalten, —
Dem innern Auge unvergessen, leben! —

Und wird der Ruf von Ferne zu uns dringen,
Wie hold Ihr pflegt Terpsichore's Gestalten,
Soll unsre Liebe frohen Gruss Euch bringen!

K.

Huldigungsgedicht von Friedrich Wilhelm von Kawaczynski.



Herzogliches Hoftheater in Coburg.



Coburg.

Mit allergnädigster Bewilligung
wird heute Mittwoch den 26. December 1810.
auf dem Herzogl. Hoftheater
von der hier anwesenden
Schauspieler- und Tänzergesellschaft

Zur hohen Geburtsfeyer

Sr. Herzogl. Durchl.
des

Prinzen Friedrich Josias,

zu Sachsen Coburg Saalfeld, Kais. Königl. General-Feldmarschall,

aufgeführt:

Minerva im Tempel des Ruhms.

Allegorisch - pantomimisches Ballet von L. Ruth.

Inhalt.

Wirthshaus: Soldaten und Marketenderinnen belustigen sich durch Tanzen, Spielen und Trinken. Ein heftiger Donner verkündiget die Ankunft einer mächtigen Gottheit. Minerva erscheint und verlangt ihre Gegenwart bey einer liebevollen Feyerlichkeit, unter Jubel und Freude folgen alle der Gottheit.

Tempel des Ruhms. Minerva führet ihr Gefolge hier ein und zeigt ihnen den Altar eines großen Helden, welchen sie mit einem Lorberkranz ziehet. Alles überläßt sich der Freude. Ein weinender Genius erscheint und zeigt dem Volke die Unpäßlichkeit des Helden an; alles wird traurig und unter dem Ausruf: Gott erhalte uns den Helden noch lange! Schließt das Ballet.

Nach diesem:

Wohlthun bringt Zinsen.

Ein Schauspiel in 1 Aufzug, von Kotzebue.

Hierauf folgt:

Die geraubte und gerettete Braut.

Ein großes pantomimisches Ballet in drey Aufzügen, von Morelli. Die Musik von Dittersdorf.

Personen:

Pleckhoff, Hauptmann, welcher in dem Dorfe Villa in Garnison liegt, und Bräutigam der Maschinca.	Herr Mayer
Andrewitzsch, Richter des Dorfs, Vater der	Herr Körber.
Maschinca, versprochene Braut des Pleckhoff.	Dem. Pieglowska.
Krusch, Hauptmann einer Zigeunerbande.	Herr Viehweg.
Proschovia, Schwester des Krusch, und Frau des Brudieff.	Mad. Länger.
Brudieff, Unteranführer der Bande.	Herr Stöbe.

Ziegeuner und Ziegeunerinnen. Kinder von Ziegeunern. Ein Sergeant
Eine Ordonanz von Pleckhoff. Bauern und Bäuerinnen. Soldaten.
(Die Handlung geht vor in einem großen Dorfe, ohnweit der Caluga.)

Erster Aufzug. Pieckhoff und Malvina, umgeben von ihren Anverwandten und [illegible] ihre Einwilligung zu ihrer Heirath zu geben, [illegible] und erwarten sie die Zurückkunft des [illegible] Dieser kömmt und [illegible] den Tanz. [illegible] Der Hauptmann [illegible] In diesem Augenblicke kömmt eine Ordonanz und bringt dem Hauptmann die [illegible] Diese angenehme Nachricht erfreuet alle, und [illegible] Da der Nacht hereinbricht, so [illegible] der Vater die [illegible] der Ruhe zu pflegen, um den folgenden Tag [illegible] Alle gehen, und der Vater führt seine Tochter nach Hause. [illegible] und sagt ihm, um Mitternacht wieder zu kommen, [illegible] Er verspricht dies. Beyde trennen sich, und hier [illegible] der erste Akt.

Zweyter Aufzug. Nacht. Die Zigeuner, welche sich [illegible] in den Gebürgen gelagert hatten, kommen in das Dorf [illegible] und entdecken das Haus des [illegible] [illegible] Die Kinder der Zigeuner kommen, [illegible] Die Zigeunerinnen kommen auch in der Absicht um zu stehlen, [illegible] Pieckhoff und Malvina kommen in Verzweiflung [illegible] seine Truppen zu [illegible] Die Zigeunerinnen kommen zurück, [illegible] um damit ihrem Hauptmann [illegible] und entfliehen mit ihr in demselben Augenblicke, [illegible] Dieser will zu Hülfe eilen, wird aber von den Zigeunern ergriffen und auf die Erde geworfen. Pieckhoff eilt mit seiner Mannschaft herbey, [illegible] ergreift ihn Muth und Verzweiflung, und er eilt mit seinen Soldaten fort, um seine Braut zu retten. Der Corporal kommt mit dem übrigen Theil seiner Mannschaft, erfährt von dem Vater welchen Weg der Hauptmann genommen, und eilet mit dem Vater nach dieser Gegend zu. Lager der Zigeuner. Nacht. Der Hauptmann, umgeben von seiner Bande, [illegible] ihm [illegible] treu zu bleiben, [illegible] die Kinder mit den gestohlenen Sachen, so wie auch die Zigeunerinnen mit der geraubten [illegible] [illegible] Alle hierüber erfreut, [illegible] mit verschiedenen Tänzen. [illegible] der Hauptmann allen schlafen zu gehen, und die Braut in ihrem Zelte wohl zu bewachen.

Dritter Aufzug. Anbrechender Tag. Alle Zigeuner [illegible] Malvina, welche sieht, daß auch ihre Wächter schlafen, will diesen [illegible] Augenblick [illegible] und entfliehen. Brudieff, welcher eben von der [illegible] zurückkommt, [illegible] Sie bittet selbigen, sie entfliehen zu lassen, und [illegible] Brudieff, entzückt eine eigene [illegible] zu erhalten, [illegible] um sicher entfliehen zu können, soll sie sich in eine Zigeunerin [illegible] Er führt sie daher in sein eigenes Zelt, um sich darin verkleiden zu können. Ein kleines Mädchen erwacht in diesem Augenblicke, erblickt beyde in das Zelt gehend, bleibt verborgen [illegible] um die weitere [illegible] von Brudieff entdecken zu können. [illegible] kommt ein [illegible] in dem Zelte [illegible] zu wollen, das Mädchen tritt hervor, und entdeckt ihm alles was sie gesehen hat. Von Wuth entflammt, verbirgt er sich mit dem Mädchen, um die [illegible] desto sicherer überfallen zu können. Malvina, als Zigeunerin verkleidet, und [illegible] Brudieff [illegible] kommen aus dem Zelte. Brudieff zeigt ihr den Weg, welchen sie [illegible] habe, um wieder in ihre Heimath kommen zu können. In dem Augenblick, da sie [illegible] ergreift sie Krutsch, welcher einen Dolch ziehet, um Brudieff [illegible] zu tödten. [illegible] erwachen über den Tumult, eilen Brudieff zu Hülfe und bitten ihm sein Leben zu schenken. Ein angenehmer Tanz beschließt diese Freude. Nach diesem kommt ein Zigeuner und meldet, daß der Hauptmann mit seinen Truppen anrücke. Alle Zigeuner setzen sich in Vertheidigungszustand. Die Soldaten rücken heran, ein hitziges Gefecht erfolgt, in welchem die Zigeuner besiegt werden. Malvina bittet ihren Geliebten dringend, den Zigeunern das Leben und die Freyheit zu schenken. Pieckhoff, gerührt von den Bitten seiner Geliebten, willigt endlich ein. Alle Soldaten und Zigeuner vereinigen sich zu frohen Tänzen womit das Ballet schließt.

Abonnement suspendu.

Preiße der Pläße und das übrige wie sonst.

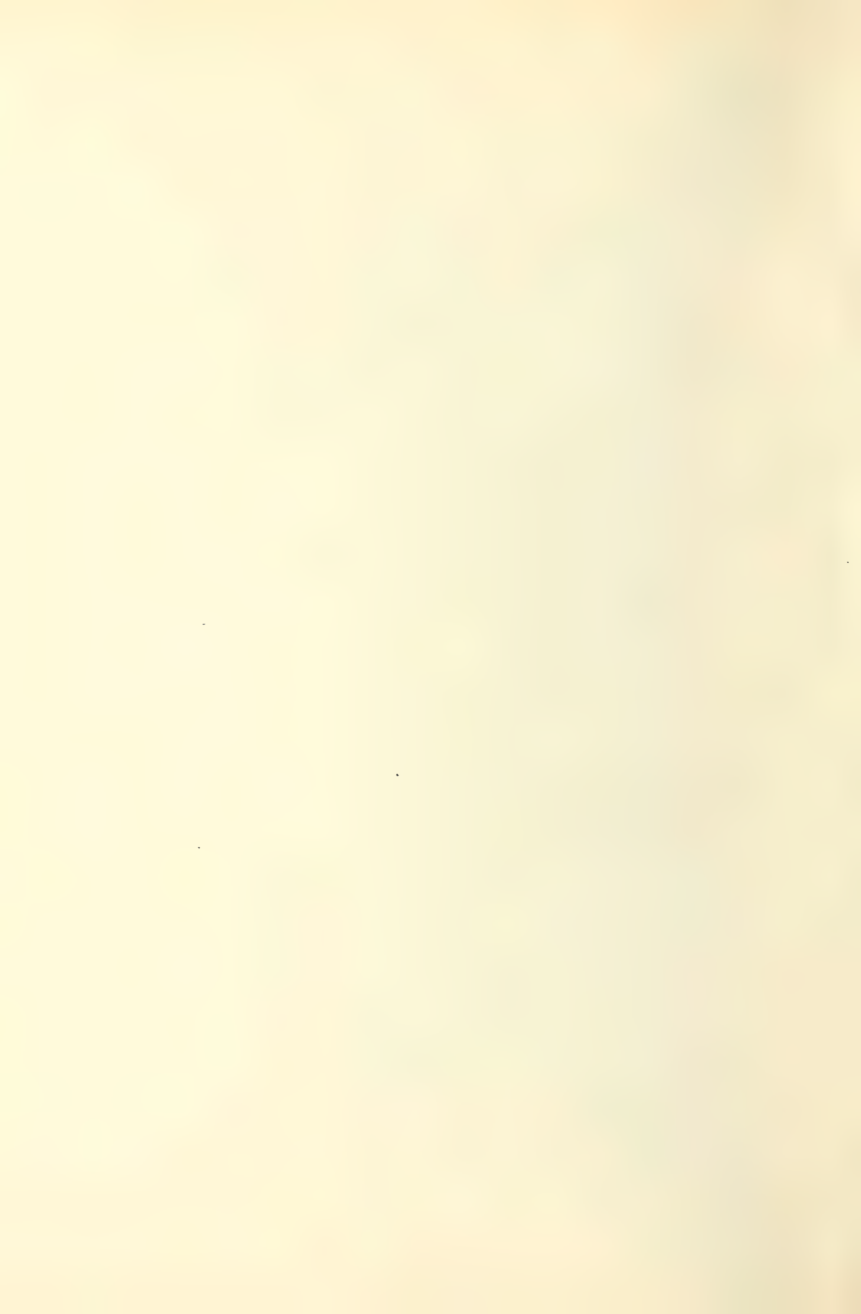
Anfang 6 Uhr.

L. Ruth.

Theaterzettel der L. Ruthschen Schauspieler-Gesellschaft.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. Ernst Frensdorff, Berlin.

Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands. [illegible] Ernst Frensdorff, Berlin.





Das alte Ballhaus in Coburg



Mathilde Ahrens.
(Wirkte 1852—1860 in Coburg.)

bestehende Theater erbaut, und am 14. September 1840 mit der Oper „Feensee" eröffnet. Im florentinischen Stile, d. h. im einfachen Rundbogenstil ohne Pilaster aufgeführt, erhebt sich das massive Coburger Hoftheater unfern der Herzoglichen Residenz Ehrenburg; es zeigt eine einfache, schöne Front. Der Zuschauerraum des Gebäudes faßt 1000 Personen. Die Einrichtung der Maschinerien ist recht gut. Bei der Anlage der Räume kam es vortrefflich zustatten, daß hier aus alten Zeiten die großen hohen Kellereien der „Stahlhütte" sich befunden hatten. Ein Umbau des Innern erfolgte 1857, bei welchem die Prospeniumslogen für den Herzoglichen Hof errichtet wurden.

B. Gotha.

Auch in Gotha fanden die ersten theatralischen Aufführungen, wie in den meisten älteren deutschen Städten, in Kirchen und Schulen statt; erst später und nur bei Hoffestlichkeiten wurden Schülerspiele im „Ballhause" auf Schloß Friedenstein*) zur Darstellung gebracht.

Am 8. Juni 1774 gab zum ersten Male der Direktor der großbritannischen Hofschauspielergesellschaft Albert Seyler im „Ballhause" Vorstellungen, nachdem in demselben Jahre in Weimar, wo er seit 1771 gespielt hatte, Schloß und Theater abgebrannt waren. Als Mitglied gehörte der Seylerschen Truppe seit 1769 auch Konrad Ekhof an (geb. am 12. August 1730 zu Hamburg), nachdem er zuvor ein hervorragendes Mit-

*) 1643—46 von Ernst dem Frommen erbaut.

Fest-Gesang

bei der

feierlichen Grundsteinlegung

des

neuen

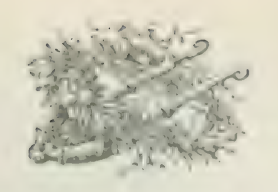
Herzoglichen Hoftheaters

in

Coburg.

Gedruckt in der Dietz'schen Hofbuchdruckerei.
1837.





Auf Fundamenten ferner Zeiten,
Auf alter Schutzwehr festem Stein,
Seh'n wir ein Werk hier vorbereiten,
Das Mit- und Nachwelt soll erfreu'n,
Wo Schwerter blinkten einst und Speere,
Wo Väter sah'n den Kampf entglüh'n,
Da sollen nun der Musen Chöre
In einen schönern Wohnsitz zieh'n.

Und wo die Künste konnten wachsen
In trüber Zeit nur schwer gedieh'n,
Da lässt ein edler Fürst der Sachsen:
Ernst, der Gerechte sie erblüh'n!
Lässt einen Tempel ihnen gründen
Nimmt auf sie in der heim'schen Flur
Und keine Schranke soll sie binden
Als das Gesetz der Schönheit nur

Es wirkt das Gute mit dem Schönen,
Kunst ist sein blühendster Altar;
Stellt herzerhebend sich in Tönen
Wie in der Macht der Rede dar! —
So blüh' im liebenden Vereine
Die würdige Darstellungskunst,
Und ringe nach der Wahrheit Scheine
Und mit ihm nach der Herzen Gunst.

Und in der Bühne heitern Räumen,
Die Fürstenhuld hier heisst ersteh'n,
Soll man sich froh und glücklich träumen,
Soll man den Geist im Bilde seh'n;
Soll aus dem Nebel sich erhellen
Was oft im Leben sich verhüllt,
Soll klar sich uns vor Augen stellen
Der Wahrheit und der Grazie Bild.

So lasst mit unserm besten Segen
Mit Wünschen für der Kunst Gedeih'n
Den Grundstein uns zum Tempel legen
Und ihn mit unsern Sängen weih'n!
Ja vom Geschlechte zum Geschlechte
Erneue sich der Künste Bund,
Und halte für das Wahre, Aechte
Stets heilig dieses Tempels Grund. —

Kawaczinski.

glied des durch Lessings Dramaturgie berühmt gewordenen Nationaltheaters in Hamburg gewesen war.

Als Seyler im September 1775 sein kursächsisches Privilegium antrat, blieben Ekhof, Frau Mecour, die Ehepaare Boek, Koch und Meyer, sowie Hönicke, in Gotha zurück. Aus ihnen als Kern bildete in demselben



Schloß Friedenstein
(Nach einem alten Stich)

Jahre der Herzog Ernst I. ein neues, ständiges Hoftheater in Gotha mit vergrößertem Personal und zwar richtete er die Bühne im westlichen Turme des herzoglichen Schlosses Friedenstein ein. An diesem Theater traten Ekhof, Boek, Iffland, Beck, Beil, Frau Mecour u. a. als fest engagierte Mitglieder auf. Es knüpfen sich an jene Bühne, welche die erste war, die bis ins einzelne vom Hofe eingerichtet und geleitet wurde und welche nicht mit Unrecht ein klassischer Boden genannt werden kann, die schönsten Erinnerungen.

Die Eröffnung fand am 2. Oktober 1775 statt. Es wurde aufgeführt „Das Fest der Thalia; ein Vorspiel mit Arien in einem Akte von Reichard und mit Musik von Schweizer.“ Als darstellende Künstler traten auf Madame Koch als Thalia, Ekhof als Priester der Thalia, Hönicke, Schüler, Dauer, Ernst als Schäfer, Madame Ernst und Madame Schüler als Schäferinnen, Fräulein Koch und Strohmann als Kinder. Darauf folgte „Zaïre“, Tragödie in 5 Akten von Voltaire, in deutscher Übersetzung. Es traten hierin auf Eckhof als Sultan Orosman und zugleich als Lusigman, Fürst von den Königen aus Jerusalem, Madame Mécour als „Zaïre“, Madame Boek als Fatima, Boek als Herestan, Martini als Chatillon, Meier als Corasmin, Gierschick als Meledor, Hönicke als Sklave.



Madame Mécour.

Die Vorstellung begann nachmittags um 5 Uhr. Die Preise der Plätze betrugen für Parterre 8 Groschen, auf dem zweiten Platz 4 Groschen, für Amphitheater 3 Groschen. Auf ersten der Galerie hatten nur die vom Hofe selbst Geladenen Zutritt.

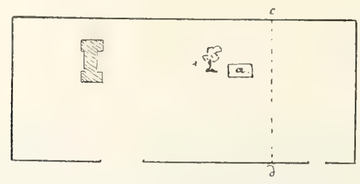
Das Repertoir des neuen Hoftheaters blieb ein gutes und sorgsam ausgewähltes; Schauspiel und Singspiel wurden berücksichtigt.

Ekhof war übrigens nicht nur darstellendes Mitglied, er wurde auch zum artistischen Direktor dieses Gothaer Hoftheaters ernannt. Ober-

[illegible]

Eigenhändiges Rundschreiben von [illegible] Wilhelm von [illegible]
betreffs Errichtung eines [illegible]

Conrad Ekhofs Grab wäre also zwischen dem alten Lindenbaum (a. b.) und der ehemaligen Mauer (c. d.) – welche Stelle dann mit der oben beschriebenen, schon früher ermittelten Lage jener Grabstätte vollkommen übereinstimmt.



Da sonach die erstgesuchte Ruhestätte unseres großen Meisters unzweifelhaft ermittelt ist – nun liegt nahe, da er kinderlos dahingeschieden, die fromme Pflicht der Pietät. Die Stelle, wo Ekhof nach einem bewegten, für das Emporheben unserer Kunst aus tiefer Gesunkenheit, rastlos thätigen Leben, die letzte Ruhe fand – bleibend zu bezeichnen, wem kommt's näher als uns? – Nicht ein prunkendes Heiligthum, – ein einfach würdiger Denkstein (etwa in der Weise wie es beiliegender Entwurf versinnlicht) bezeichne jene, unseren deutschen Kunstgenossen für alle Zeiten heilige Stelle, und sei ein stiller Zeuge, daß auch wir, die von allen Seiten rühmlichst erkannten Verdienste Ekhofs um die dramatische Kunst, noch heute empfinden und dankbar erkennen.

Die Kosten zur Aufstellung eines Denksteins in angegebener Weise sind an sich unbedeutend. Nicht diese, (welche auch anderseits beizubringen wären) sondern der Wunsch, daß nur den Mitgliedern unserer Hofbühne, der nachgekommenen Kunstgenossenschaft Ekhofs, ausschließlich das Denkmal gestiftet werde, bestimmt mich, beifolgende Liste zur Einzeichnung freiwilliger, kleiner od. größerer, Beiträge, allen Mitgliedern unseres Hoftheaters zu eröffnen.

Das Denkmal soll in einem 4 – 5 Fuß hohen einfachen Sandsteinwürfel bestehen, dessen vier Seiten so bezeichnet werden: die östliche: „Conrad Ekhof." – die nördliche: „Geboren am 12 August 1720." – die westliche: „Gestorben am 16. Juni 1778." die südliche: Seine Züge en basrelief – darunter, am Fuße des Steins, die Jahrzahl 1846. —

[illegible]

[illegible] 10 [illegible] 1846.

[illegible]

[illegible] 26 [illegible]

[illegible] 1846.

[illegible]

[illegible]



[illegible]

Gotha, den 28 Nov. 1846

Der Stadtrath

[illegible]

[illegible]





Entwurf zu einem Grabdenkmal für Ekhof

direktor war Kammerherr von Lenthe, Reichard administrativer Direktor und Schweitzer Kapellmeister. Unter Ekhof betrat Iffland als Achtzehnjähriger im Jahre 1777 die Gothaer Bühne.*)

Ekhof gebührt in erster Linie der Ruhm, das Gothaer Theater auf eine hohe Stufe der Kunst erhoben zu haben. Alle seine Leistungen — zuletzt reihte er ihnen noch die Rolle des alten Fürsten in Leisewitz „Julius von Tarent" und des Geistes in Shakespeares „Hamlet" an — trugen den Stempel der Originalität, gereifter Charakteristik und wunderbarer Naturwahrheit. Er ward daher für alle seine Kunstgenossen ein Vorbild, wie er auch der Schöpfer der deutschen Bühnenkunst und der Teilhaber an dem Ruhme Lessings: das deutsche Drama reformiert zu haben, ist.



Friedrich Wilhelm von Kawaczynski als Jäger im „Oberförster".

Interessant sind die Nachweise über die damaligen Besoldungen. Der ganze jährliche Gagenetat am Gothaer Hoftheater betrug 542 Taler: Ekhof erhielt 12 Taler Wochengehalt und jährlich 9 Klafter Holz; Boek mit seiner Frau 18 Taler und ebensoviel Holz; Beil 6 Taler und Iffland 5 Taler nebst Holz, Beck 1 1/8 Taler.

Nach Ekhofs Tode, im Jahre 1778, wurde das „Hoftheater" geschlossen, denn der Nachfolger in der artistischen Direktion, Boek, entsprach den Erinnerungen an den Meister gar zu wenig. Ein Teil der Gothaischen Schauspieler siedelte nach Mannheim über.

*) Siehe: Ungedruckte Briefe Conrad Eckhofs. Aus der Handschrift veröffentlicht und erläutert von Ludwig Geiger. Mit Faksimile von Eckhofs Handschrift. Den Teilnehmern am Festmahle der „Gesellschaft für Theatergeschichte" am 30. April 1905 gewidmet vom geschäftsführenden Ausschuß. Berlin 1905, Druck von Otto Elsner.



Erst mit dem Regierungsantritt des Herzogs August wurden wieder von verschiedenen auswärtigen Gesellschaften Vorstellungen gegeben.

So spielte im Jahre 1805 die Mettersche Gesellschaft auf dem Schloßtheater; auch gab Iffland 1809 mit Unterstützung der Mitglieder

des neu entstandenen Liebhabertheaters auf der Schloßbühne einige Vorstellungen.

Die folgenden Gesellschaften, die der Direktoren L. Nuth, (1811), Gerlach (1814—1818), Dr. Gleich (1816), Steinhäuser (1817), Hunnius (1820), John (1822), F. Eberwein (1824), mußten freilich ihre Vorstellungen zumteil im Gasthofe zum Mohren, teils auf dem ehemaligen Liebhabertheater der „Steinmühlengesellschaft" geben.



Julius Röer,
Herzogl. Coburg-Gothaischer Kammersänger.

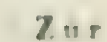
Im Jahre 1827 schuf Herzog Ernst I. dann wieder ein neues, ständiges „Hoftheater": das vereinigte Hoftheater zu Coburg und Gotha, dessen Mitglieder in beiden Städten zu bestimmten Zeiten spielten. Als Eröffnungsvorstellung wurde am 1. Juni 1827 in Gotha die Oper „Die Sängerinnen auf dem Lande" von Fioravanti gegeben. Zum Intendanten dieses neuen Hoftheaters wurde Franz von Elsholz ernannt. Im Jahre 1829 folgte als Intendant M. von Hanstein, der diese Stellung bis zum Oktober 1841 bekleidete; derselbe wandte seine Interesse namentlich der Oper zu. Ihm folgte im Jahre 1841 G. von Gruben.

Am 27. Oktober 1837 wurde auch der Grundstein zu einem neuen größeren Theatergebäude in Gotha gelegt, dessen Ausführung dem Hofbaumeister Gustav Eberhard übertragen ward. Die Eröffnung fand am 2. Januar 1840 statt.

Das neue Hoftheater in Gotha ist im römisch-dorischen Stile von Harres und Fischer-Birnbaum ausgeführt; eine Kolonnade ziert den Hauptbau, an den sich zwei Flügel schließen. Zwischen den Piedestalen der Säulen und Pilaster stehen in Goldschrift die Namen: Ekhof, Winter, Gotter, Beethoven, Goethe, Mozart, Schiller, Gluck, Lessing, Weber, Kotzebue, Benda, Iffland. Das Innere ist reich geschmückt, der Zuschauerraum faßt 1100 Personen. Die Beleuchtung ist elektrisch, die Heizung Niederdruck-Dampfheizung.


Ex libris
Paul von Ebart





Zur

Saecularfeier der Geburt

Friedrich's von Schiller,

auf dem

Herzoglichen Hoftheater zu Coburg,

am 10. November 1859.

Prolog

F. W. [illegible].



Prolog.

Introduction.

Und diess ja ist's! Aus der Gewöhnlichkeit
Trägt uns sein Geistesflug zum Idealen,
Schmückt, und veredelt unser irdisch Treiben,
Und hebt uns sanft in eine schön're Welt! —
Denn, „es dehnte mit allmächt'gen Streben
„Die enge Brust ein kreisend All,
„Herauszutreten in das Leben,
„In That und Wort, in Bild und Schall! — —
„Bis an des Aethers bleichste Sterne
„Erhob ihn der Entwürfe Flug;
„Nichts war so hoch, und nichts so ferne,
„Wohin ihr Flügel ihn nicht trug!“ — **)
Und so mag denn, zu seiner Jubelfeier,
Ein hochdramatisch Bild vorüberziehn:
Verherrlichen den Sänger, ewigtheuer,
Und uns mit seinem Feuergeist durchglüh'n! —
Mit Wehmuth blicken wir nach seiner Wiege,
Ein Glücksstern strahlte seiner Jugend nicht;
Doch, brach er sich, durch Kampf, die Bahn zum Siege,
Kühn schritt sein Genius, durch Nacht zum Licht!
Und viel des Herrlichen hat er gespendet,
Begeisterung erweckt — kaum noch genannt —
Ein Dichterfürst, dem deutschen Volk gesendet,
Ihm seine volle Liebe zugewendet,
Und Blüthen ausgestreut mit reicher Hand! —
So weit die deutsche Zunge klingt, wird heute
Des vielgeliebten Sängers treu gedacht!
Er ist der Unsere! — Mit Stolz und Freude
Sey ihm der Seinen Opfer dargebracht!
Gefeiert sey der Genius des Verehrten,
Des Nachruhms Lorbeer ist, und bleibt sein Theil!
Gesegnet sey der Name des Verklärten!
Heil! unserm theuern *Friedrich Schiller!* Heil!

(Während einer dreimaligen Intrade sinkt der Vorhang.)

**) Die Ideale v. Schiller

Geehrter Herr,

Mit großem Vergnügen, doch auch mit Ueberraschung habe ich durch Ihre sehr freundliche Mittheilung den günstigen Erfolg vernommen, den die erste Aufführung meiner Oper auf Ihrem Hoftheater gehabt hat. Denn wenn ich ohne Unbescheidenheit annehmen darf, daß dieses Tonspiel nicht bloß nicht ohne einige Vorzüge ist, so konnte ich zum Voraus überzeugt sein, daß in Ihren kunstverständigen Händen das Möglichste daraus gemacht werden würde. Der Ausgang hat meine Erwartung nicht getäuscht, und ich darf mit meinem

Autogramm von Herzog Ernst II von Coburg-Gotha

aufrichtigsten Danke für Ihre so liebenswürdigen
Bemühungen um Besetzung, Einstudierung
und Ausstattung des Stückes den Ausdruck der
freudigen Genugthuung verbinden, die ich über
die mir so vortheilhaft geschilderte Aufnahme
desselben von Seiten eines Publicums empfinde,
für dessen richtiges Urtheil der Ruf Ihrer
Bühne die beste Bürgschaft ist.

Ich hoffe, daß es mir noch einmal
möglich werden wird, durch eigene Anschauung
mich hiervon zu überzeugen, und werde mich
der Gelegenheit freuen, Ihnen dann persönlich
in einem thatsächlichen Zeichen meine Dankbarkeit
zu erkennen geben zu können.

Ihnen und sehr schön erhaltenen Aufforderung,
bald wieder an eine Arbeit meiner Composi-
tion zu legen, bin ich bereits seit einiger Zeit
im Begriff zu entsprechen und glaube mich der
angenehmen Aussicht hingeben zu dürfen, daß
dieselbe „Diana von Solange", des interessanten
Librettos und der wieder dichteren Bearbeitung
wegen vielleicht noch mehr Glück beim Publikum
machen werde als St. Clara.

Ich empfehle Sie Ihnen, dem Gönner ihrer
Schwester, ihren Dank, wünsche ich Sie frohe und
heitere Tage erleben lassen, zu künftigen freundlichen
Arbeiten und verbleibe indeß mit aufrichtiger
Hochachtung

Ihr ergebener

Ernst

Coburg. 4. December 1856.



Mit dem Regierungsantritte des Herzogs Ernst II. im Jahre 1844 brach für das Hoftheater eine neue Glanzzeit an, da Herzog Ernst II. ein eifriger Förderer der dramatischen Kunst war und sich selbst eifrig an allen Theaterangelegenheiten beteiligte. Seine romantische Oper „Santa Chiara“ darf hier nicht unerwähnt bleiben. Im Jahre 1851 übernahm M. von Wangenheim die Intendanz, und im folgenden Jahre, am 1. Juni 1852, feierte das herzogliche Hoftheater den Tag seines 25jährigen Bestehens. Auf von Wangenheim folgte 1860 Gustav von Meyern und 1868 Eduard Tempelten, der Dichter und spätere Kabinetsrat des Herzogs.

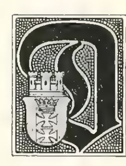


Herzogliches Hoftheater in Gotha.

Auch auf dem alten Theater im Schlosse in Gotha wurde noch dann und wann gespielt. So wurde dort am 20. März 1869 Lessings „Minna von Barnhelm“ gegeben. Herzog Georg Ernst II. spielte darin den Major Tellheim, Emil Devrient gab den Paul Werner und führte die Regie. Die letzte Vorstellung auf diesem altehrwürdigen Theater fand am 20. März 1870 statt, worauf dasselbe für immer seine Pforten schloß.

Auf Eduard Tempelten folgte weiter in der Leitung des neuen Gothaischen Hoftheaters 1874 Direktor Becker, unter dem das Herzogliche Hoftheater am 1. Juni 1877 den Tag seines 50jährigen Bestehens feierte, dann von 1887 bis 1889 von Rekowski, von 1889–1893 von Ebart, von 1893–1896 Direktor Benda, von 1896–1898 von Rekowski, 1898–1900 von Frankenberg. Zur Zeit steht an der Spitze des Hoftheaters wieder Herr Direktor Benda und leitet das Theater in feinsinniger Weise.

Das Stadttheater in Danzig.



ie ersten urkundlichen Nachrichten über theatralische Aufführungen in Danzig beziehen sich auf Fastnachtsspiele, welche von den Bürgern daselbst veranstaltet wurden. Ob ihnen, wie in Süd- und Mitteldeutschland, Darstellungen von geistlichen Dramen (Mysterien) durch Kleriker und Laien vorausgegangen sind, ist nicht mehr festzustellen.

Desto reichere Kunde haben wir über jene weltlichen Lustbarkeiten, die bis in das 15. Jahrhundert hinaufreichen.

Öffentliche Umzüge und Tänze fanden regelmäßig seitens der Handwerkerzünfte zur Fastnacht in Danzig statt; da gab es den Schwerttanz der Schiffer und Schiffszimmerleute, den Reifen- und Mohrentanz der Kürschner; das Ringelstechen der Fleischer u. s. w.

Am meisten literarische Neigung bezeigten unter den Handwerkern die Kürschner, so führten sie im Jahre 1572 eine Tragödie „Johannes Hus" von Agricola auf.*)

Unter freiem Himmel, auf dem Markte, wurden anfangs alle Fastnachtsspiele dargestellt; vom Jahre 1637 ab verwies man die Schiffer mit ihrem Schwerttanz in ihr Gildenhaus.

Neben diesen theatralischen, weltlichen Belustigungen, tritt uns in Danzig seit dem Jahre 1560 die Schulkomödie entgegen, welche in der Zeit der Renaissance unter dem herrschenden Humanismus entstanden und von protestantischen Pädagogen weiter ausgebildet worden war.

Die Rektoren des neugegründeten „Gymnasiums" und der „Marienschule", Moller und Schreck, ließen zuerst in Danzig lateinische Stücke von Terenz und dann deutsche Dramen religiösen oder weltlichen Inhalts um die Fastnachtszeit durch Schüler ihrer Anstalten aufführen, worauf ihrem Beispiele auch andere Pädagogen folgten.

*) Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Von J. Bolte, Hamburg 1895. In Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen".

Die Schulkomödien der Gymnasiasten wurden im Gymnasium, die der Marienschüler auf dem „Schießgarten im hohen Tore“ zur Aufführung gebracht. Später benutzte man auch die Heilige Geistkirche und den Saal auf dem Roggenbrückentore.



Hohes Tor und Stockturm

So wurde im Jahre 1564, in dem früheren Franziskanerkloster, das seit 1558 das Gymnasium beherbergte, das Drama „Nabal“ von Rudolf Gualtherus, welches von Moller aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt war, öffentlich aufgeführt. Der gedruckte Titel hieß: „Nabal. Ein Newes weltliches Spiel in deutsche reyme übersetzt, und so wol eynem Erbaren, Namhafftigen hochweisen Radt und gantzer gemeyne der Königlichen und weitberümbten stadt Dantzig in Preußen zu ehren, als zur übung der jugent in Gymnasio daselbst agieret.“

Neun Jahre später, 1573, wurden im Gymnasium und in der Marienschule zur Fastnachtszeit sogar drei Komödien, eine griechische, eine lateinische und eine d e u t s c h e, aufgeführt.

Rektor Schreck hatte das deutsche Spiel, welches Davids Ehebruch mit Bathseba behandelte, für die Marienschule eingerichtet, vielleicht sogar selbst verfaßt.

Im Jahre 1591 ließ Philipp Waimer, Professor am Danziger Gymnasium, der schon in seiner Jugend in Mollers „Nabal" mitgespielt hatte, von seinen Schülern das von ihm verfaßte Stück „Ein Newe und lüstige Comoedia, Von Eduardo dem Dritten dieses Namens, Könige in Engellandt, Undt Fraw Elisen, einer geborenen Gräffin von Warwitz, Gestellet durch Philippum Waimern von Dantzigk", zur Darstellung bringen. Waimer entlehnte, wie er übrigens selbst im Vorworte sagt, die Fabel einer damals sehr bekannten und schon mehrfach dramatisierten Novelle des Italieners Bandello.

Das Stück, unter dem Titel „Elisa" bekannt, hat ein besonderes Interesse durch die zahlreich eingefügten komischen Stellen und ist der erste Versuch eines Deutschen, mit den Aufführungen der englischen Komödianten zu wetteifern. Übrigens konnte nicht jedes Stück zur Aufführung gebracht werden. So bat im Jahre 1600 der Prokurator Georg Roll vergeblich den Rat der Stadt, seine bereits im Druck erschienene Komödie „Pontus und Sidonia" aufführen zu dürfen. Die Gründe der Ablehnung sind nicht bekannt.

Von biblischen und geistlichen Stoffen kamen dann in der Folge die Dramen: „Jephta", „David und Bathsebà", „Hecastus" u. s. w. in Danzig zur Darstellung; von antiken: „Orest", „Medea" „Phädra", „Dido" und „Nero"; aus den mittelalterlichen Sagenstoffen: „Griseldis".

Im 17. Jahrhundert ist die Schulkomödie in Danzig nur noch dann und wann gepflegt worden. Hervorzuheben ist, daß nach dem dreißigjährigen Kriege der Gymnasialprofessor Raue dort noch einmal ein lateinisches Prosaschauspiel, „Aeneas und Lavinia", welches von ihm verfaßt war, aufführen ließ.

Berufsschauspieler waren inzwischen schon im Anfange des 17. Jahrhunderts nach Danzig gekommen. Es waren englische Komödianten, die unter dem Prinzipale John Green standen und in den Jahren 1607, 1615 und 1616 Danzig besuchten. Green hatte anfangs zu der „Bande"

des seit dem Jahre 15[illegible] auf dem Kontinente umherziehenden Engländers Robert Brown gehört und war dann im März 1607 aus dem Dienste des hessischen Landgrafen Moritz, in den er eingetreten war, geschieden.

Green führte in Danzig die folgenden Stücke auf: 1. Vom verlorenen Sohn. 2. Von einer frommen Frauen von Antorf. 3. Doktor Faustus von Marlowe. 4. Von einem Herzog von Florenz, der sich in eines Edelmanns Tochter verliebt hat. 5. Niemand und Jemand. 6. Von des Fortunatus Beutel und Wunschhütel. 7. Von dem Juden. 8. Von den zwei Brüdern König Ludwig und König Friedrich von Ungarn. 9. Von einem König von Cypern und von einem Herzog von Venedig. 10. Vom reichen Manne und Lazarus. 11. Von einem König aus England, der ist in eines Goldschmieds Weib verliebt gewest und hat sie entführt."

Auch die Truppe John Spencers (Hans von Stockfisch) trat in Danzig in den Jahren 1611 und 1619 auf. Der Engländer Spencer war kurz zuvor vom Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg in Dienst genommen und begleitete seinen Herrn nach Ostpreußen.

Nach der Entlassung Spencers hatte der Kurfürst die Komödianten Friedrich Virnius und Bartholomäus Freyerbott in seinen Dienst gezogen; diese spielten im Jahre 1615 in Danzig in der „Fechtschule", die im Anfange des 17. Jahrhunderts am Dominikplatze erbaut war. In demselben Jahre gab dort auch John Green mit einer 18 Mann starken Truppe wieder Vorstellungen und zwar im „Altstädtischen Rathause". Es wurde ihm erlaubt, ein Eintrittsgeld von 3 Groschen zu erheben.

Auch im folgenden Jahre wiederholte Green seinen Besuch in Danzig; er hatte sich jetzt noch mit einem anderen Engländer, Robert Reinald, verbunden.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts begannen allmählich deutsche Schauspielertruppen die auswärtigen zu verdrängen. Unter den deutschen Prinzipalen, die in Danzig Vorstellungen gaben, sind zu nennen: Andreas Gärtner, welcher aus Anlaß der Anwesenheit des Königs Johann Casimir von Polen in Danzig im Jahre 1651 „agierte", und Paulsen, welcher im Jahre 1669 mit seinen Schauspielern Vorstellungen in Danzig gab. Paulsen spielte auf der „Fechtschule" und hatte für jede Vorstellung 12 Taler an die Stadtkämmerei abzuliefern. Er gab die Stücke: „Ibrahim

Bassa und Isabella" von Lohenstein, „Der Irrgart der Liebe", „St. Margaretha und St. Georg", „Dulcimanda", „Faustus", „Der Prinz wird ein Schuster", „Zuletzt bekommt der Narr doch das Beste" und „Das Liebesgespenst."

Magister Johannes Veltens Witwe, Katharina Elisabeth, geb. Paulsen-Velten, war selbst im Jahre 1678 an die Spitze einer eigenen Truppe getreten; sie spielte 1693 und dann wieder 1695 in Danzig. Der Rat der Stadt hatte auf ihre Bitte um Spielkonzession vermerkt: „Lect. in Senat. d. 8. Juli 1695 und consentirt E. Raht, daß Supplicantin ihre Comoedien gebetenermaßen halten möge, jedoch daß sie für sothane Commission 1000 fl., welche doch, da sie nicht zu erhalten sein solten, bis zu 600 fl. zu moderiren sein werden, denen Armen zum besten zu erlegen schuldig sein werde."



Karl von Eckenberg.
„Der starke Mann."

Nach dem Abzuge der Witwe Veltenschen Truppe brachte im November 1695 der Danziger Kapellmeister Johann Valentin Meder seine Oper „Nero" zur Aufführung. Meder ließ dann auch eine zweite, von ihm selbst geschaffene Oper aufführen; ein Aktenstück benennt sie: „Die wieder verehligte Coelia. In einem Singspiel auf einem im Bischöfflichen Schottland bei Dantzig hiezu ersehenen Schauplatz vorgestellet Im Jahr 1698."

Im Frühjahre 1700 kam Johann August Uhlich nach Danzig, und 1712 gab darauf auf der Fechtschule die Truppe der „Königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkomödianten" unter Leitung von Johann



Mit hochgeneigter Bewilligung

Eines

Hoch-Edlen und Hoch-Weisen

MAGISTRATS,

Wird Montag den 14. April 1738. der berühmte Meister,

Oder so genannte



und PRINCIPAL,

Derer

Von Ihro Königlichen Majestät in Preussen allergnädigst

privilegirten

Hof-COMOEDIANTEN,

Engell-Holländisch-Italiänischen Seil-Täntzern, Voltigirern und Lufft-Springer, mit seiner grossen Compagnie, auf seinem Schauplatz sich präsentiren;

meur-Meisterin den Vorzug, [illegible]
gehaltenes Band, so hoch sie selbsten ist, so wohl vor- als rückwerts mit besonderer Accuratesse springen thut.

Wann aber nachgehends nebst Harlequins Lustbarkeit auch die Voltigirer und Lufftspringer mit veränderlichen Exercitien das ihrige præstiret, werden unsere Actenrs auffuhren eine gantz neue, und noch niemahls producirte Piece, welche von uns betittult wird:

Das Reich der Beschnittenen in dem Reich der Lebendigen,

Oder:

Der in dem Reich der Beschnittenen ankommende, und in seinem Käfig wohnende Jud Süß, mit Hans Wurst, einem Fürsten der Beschnissenen und lächerlichen Gesetz-Geber.

Actores.

Caridon, ein Schäffer. Cynthia seine Tochter. Sylvio, sein Sohn. Hans Wurst, ein Schaafs-Knecht. Dorinde, sein Mädel. Melantes, ein Schäfer. Florida, seine Tochter. Narcissus, sein Sohn. Hadon, Fürst in dem Reich Beschnittenen. Orion, Ober-Richter Levi, Notarius. Ein Gold-macher. Madame Wohllust u. Uppigkeit, beyde Maitressen des Juden Süß. Eine Zigeunerin. Eine Kupplerin. Der Jud Süß.

Vorstellungen.

1) Das Reich der Beschnittenen. 2) Hadon mit seinen Richtern. 3) Die Anlangung des Juden Süß auf jenem Parade-Wagen, auf welchem ehedessen seine 2. crepirte Pferde fortgeführet wurden. 4) Der Kefig, worinnen dr Jud Süß paradirt. 5) Die Matressen, welche sein Unglück beklagen.

Dieses Stück ist so ausgearbeitet, daß es jedermann Vergnügen erwecken wird.

Der Schau-Platz ist auf den lieben Frauen-Berg, der Anfang præcisè um 5 Uhr, das Einlag Geld auf dem Primair- oder ersten Platz seynd 8. Batzen, auf dem andern 6. auf dem dritten 4. Parterre 2. Batzen.

Theaterzettel von Joh. Eckenberg, genannt „Der starke Mann“.

(Das Original befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Gotthilf Weisstein in Berlin.)

Ernst Frensdorff, Berlin.



Caspar Hacke und seiner Frau Sophie Julie, verwitweten Elenson, Vorstellungen.

Dieser Gesellschaft folgte im Jahre 1718 die Truppe von Johann Karl von Eckenberg, genannt „der starke Mann".

Im Jahre 1730 wurde der bisherige alte Schauplatz, die Fechtschule, umgebaut, d. h. zu einer „Komödiantenbude" hergerichtet, die der Rat der Stadt Danzig am 23. Juni desselben Jahres dem Komödianten Müller für eine jährliche Pacht von anfangs 600 Gulden zur Verfügung stellte.

In einer Ankündigung Müllers hieß es:

„Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute auf der hiesigen Schaubühne ein ganz neues Scherz-Spiel aufgeführt werden, genannt Das affektirte Frauenzimmer oder Die Männer liebende Rosette mit Arlequin einem lächerlichen Pilgram . . .*)

NB. Zur Nachricht dienet, daß die Rosette, die neu ankommende Sängerin vorstellen, und ihre Auftritte mit vielen angenehmen comischen Arien accompagniren wird.

Unterredende Personen:

1. Anselmo, Vater des
2. Florindo
3. Brigello, dessen Diener
4. Gratiano, Vater der
5. Lucinda
6. Clarice, Anverwandte des Grafen Anselmo
7. Arlequin, ihr Bedienter
8. Silvio, Amant von Lucinden
9. Rosette, eine Gärtnerin
10. Bediente und Porteurs.

Vorstellungen und Veränderungen des Theatri sind:

1. **Ein ordinaires Zimmer**
2. Ein Garten, worin Rosetta nebst anderen Gärtnern der Arbeit obliegt
3. Rosettens lächerlicher Aufzug als Gräfin mit ihren Läufern und Bedienten
4. Ihre Parade in der Portechaise
5. Ein Saal mit Wandleuchtern und Spieltischen ausgezieret

Den Beschluß macht ein Tanz und eine Nach-Comödie in Versen genannt Der plauderhafte Schäfer.

*) Vergl. Beite

Die Person zahlet in der Loge 2 Tympf, parterre 1 Gulden, auf den anderen Plätzen 18 Groschen, auf dem dritten 12 Groschen und auf dem letzten 6 Groschen. Der Vorhang wird präcise halb fünf Uhr eröffnet."

Die Ankündigungen der Vorstellungen erfolgte in dieser Zeit schon durch Theaterzettel, früher meist durch einen trommelschlagenden Ausrufer. Alle Vorstellungen wurden anfangs bei hellem Tage, in den frühen Nachmittagsstunden, gegeben; später, namentlich seit Müller, wurde der Theaterraum auch künstlich erleuchtet. Bei Beginn des Stückes und am Schlusse eines jeden Aktes spielte in der Regel die Musik.

In den Kostümen kannte man damals noch keine historische Treue; sie hatten bei den Wandertruppen rein Konventionelles; Putz, Flitter und Zierat war das am meisten Charakterische jeder Kleidung.

Wie das Müllersche Unternehmen in Danzig nach drei Jahren seine Auflösung fand, so scheiterte auch das seines Nachfolgers Joh. Karl Dietrich aus materiellen Gründen.

Ein unverwelkliches Ruhmesblatt in der Theatergeschichte Danzigs aber bildet die Zeit, wo der Theaterprinzipal Johann Friedrich Schönemann, der seit 1743 im Besitze eines preußischen Generalprivilegiums war, in Schidlitz nahe bei Danzig Vorstellungen gab. In Danzig selbst hatte er keine Spielerlaubnis erhalten.*)

Schönemann führte im Jahre 1744 u. a. den „sterbenden Cato" von Gottsched auf, dann Corneilles „Polyeuct" und La Mottes „Die Maccabäer". Zu den bedeutendsten darstellenden Künstlern seiner Truppe gehörten Konrad Ekhof, Ackermann, Adolf Gottfried Uhlich, Johann Christian Uhlich, Johann Christian Krüger, Kirchhof, die Rudolphi, Uhlichs Frau und Madame Stark.

Die „von Sr. Königlichen Majestät von Preußen privilegierte" Ackermannsche Truppe eröffnete am 8. August 1756 ihre Vorstellungen in Danzig mit „Alzire", dem „Scheerenschleifer" und einem Ballette. Ackermann hatte ein Personal von 20 bis 30 Personen; darunter befanden sich Antusch und seine Frau, Madame Kern und ihre Tochter, Gleimann, Madame Fleischmann, Schröter, Garbrecht und seine Frau, Sophie Fuchs, Krohn,

*) Vergl. Rub, Die dramatische Kunst in Danzig. Danzig 1894.

Madame Hartmann und ihre Tochter, Woltram, Zinsinger, Roth, Tanzer, Breiling, Johann Alt u. s. w.

Die Truppe Ackermanns spielte auch 1757 in Danzig und führte Stücke, wie „Eduard und Leonore“, „Zaubergürtel“, „Melanide“, „Der Kaufmann von London“ von Lillo, Lessings „Miß Sara Sampion“, ferner Lessings „Der Schatz“ und „Der Freigeist“, „Crispin“ von Weiße, Gellerts „Sylvia“ u. a. auf.



Die Ackermannsche Gesellschaft wurde im Jahre 1757 durch die Schuchsche abgelöst. Franz Schuch eröffnete seine Vorstellungen in Danzig am 25. Juli mit dem Lustspiel „Die ungleiche Heirat oder die kranke Frau“. Sein Personal bestand aus 22 Personen; darunter befanden sich u. a. die Herren Reichardt, Lemcke, Pott, die beiden Söhne des Direktors Schuch, ferner die Damen: Frau Ekhof, Frau Schuch, Frau Kirchhof, Frau Lemcke, Frau Beck und Frau Schumann, endlich Fräulein Beck und Fräulein Meinzer.

Auch im Jahre 1762 spielte die Schuchsche Gesellschaft wieder in Danzig, auf „drei Extrapostwagen“ war sie von Berlin nach Danzig gefahren. Ein solcher Aufzug — die Damen saßen meist geschminkt und in seltener Frisur und groteskem Kostüm auf den Sitzen und Koffern der Wagen — hatte natürlich stets etwas Abenteuerliches und bot der Schaulust des Interessanten genug.

Nach einem dritten Auftreten Schuchs in Danzig im Jahre 1764 erkrankte er und starb in Frankfurt a. O. Franz Schuch spielte die ersten Hanswurstrollen in damaliger Zeit; sein Witz war immer scharf, treffend und ergiebig.

Schuchs ältester Sohn erhielt nun die Konzession für Preußen. Die darstellenden Mitglieder vermehrten sich um den Heldenspieler Karl Döbbelin und die Neuhoff, ferner Döbbelins zweite Frau, eine geborene Friderici, und Labes und Frau.

Nachdem Direktor Schuch in Konkurs geraten war, erhielt Karl Döbbelin das Privileg. Er spielte von 1768—1770 in Danzig und erntete vielen Beifall. Er gab u. a. Gerstenbergs „Ugolino", in dem seine ganze Familie auftrat, und im Jahre 1769 führte er in Danzig zum ersten Male Lessings „Minna von Barnhelm" auf. Ihr folgten: „Codrus" von Kronegk, „Die Trojanerinnen" von Schlegel, „Der ungewöhnliche Liebhaber" von Hippel, „Die Poeten nach der Mode" von Weiße, „Die Betschwester" von Gellert u. s. w.

Vom Jahre 1774 ab wurde in Danzig in einem eigenen, wenn auch noch dürftigen Komödienhause gespielt, und Schidlitz wurde bald darauf für immer verlassen. Die Gesellschaft der Direktrice Karoline Schuch gab in den nächsten Jahren Vorstellungen in Danzig. Sie war 1787 zum letzten Male dort, nachdem sie sich seit 1786 mit Ackermann verbunden hatte.

Die Direktion der Geschwister Schuch spielte in den folgenden Jahren ebenfalls einige Monate hindurch in Danzig. Das Repertoir des Schauspiels hatte sich in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um zahlreiche bedeutende Werke vermehrt; das Fremdländische trat ganz in den Hintergrund. Ebenso war es in der Oper. Mozart wurde im Jahre 1789 mit der „Entführung aus dem Serail" auf Danzigs Bühne heimisch; 1795 wurden seine „Zauberflöte", 1796 sein „Don Juan" und 1798 „Figaros Hochzeit" dort gegeben.

Im Schauspiel kamen „Hamlet" und „Macbeth" am meisten zur Aufführung; daneben gelangten zur Darstellung: Shakespeares „Heinrich IV.", Schillers „Räuber", „Kabale und Liebe" und „Fiesco", ferner „Otto von Wittelsbach" von Babo, „Graf Essex" nach Banks von Dyk, sowie Stücke von Schröder, Bretzner, Iffland und Kotzebue. Am 8. Mai 1793 gab die Schuchsche Gesellschaft bei der Einverleibung Danzigs in Preußen das Schauspiel „Armut und Liebe" und ein von Grüner gedichtetes Festspiel mit Chören und Tänzen, betitelt: „Das Fest der Freude."

Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts trat der Gedanke und der Plan der Erbauung eines neuen und zweckentsprechenderen größeren Schauspielhauses in Danzig immermehr in den Vordergrund.



Stadttheater in Danzig

Im Jahre 1801 schon wurde am Kohlenmarkt ein Gebäude auf Aktien von dem Stadtbaumeister Held errichtet. Es kostete 70000 Taler und faßte anfangs 1600 Zuschauer. Bereits am 3. August desselben Jahres konnte der neue Musentempel von der „Deutschen Schauspielergesellschaft der Geschwister Schuch“ mit einem Prolog „Friedens-Früchte“ und Ifflands Schauspiel „Das Vaterhaus“ eingeweiht werden. Die Vorstellung begann um 6 Uhr abends. Die Preise der Plätze betrugen für eine Loge 1. Ranges zu 5 Personen = 3 Taler 45 Groschen; eine einzelne Person zahlte in diesem Range einen Platz mit 3 Gulden Danzig. Im 2. Range zahlte eine Person für einen Platz in der Loge = 12 Sechser Danzig, im Parterre oder auf dem ersten Platz 9 Sechser Danzig, im 2. Parterre oder auf dem zweiten Platz 6 Sechser Danzig, im Amphitheater oder auf dem dritten Platz 7 Dutchen Danzig und auf der Galerie 5 Dutchen Danzig.

Unter der folgenden Direktion Jean Bachmann wurden auf der neuen Bühne im Jahre 1804 u. a. „Die Jungfrau von Orleans“, „Maria Stuart“, „Tell“ und „Wallensteins Tod“, 1807 „Die Braut von Messina“ zum ersten Male aufgeführt. Dazu kamen Lessings „Nathan“, Goethes „Egmont“, 1808 Holbeins „Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer“, Klingemanns „Faust“, sowie die bekanntesten Stücke von Jünger, Iffland, Schröder, Beck und Frau von Weißenthurn.



Wilhelm Kunst.

Die Zeit des napoleonischen Krieges lastete schwer auf Preußen und auch auf Danzigs Theater. Am 27. Mai 1807 zog der Feind in Danzig ein, zwei Tage darauf Napoleon selbst. Die Direktion Bachmann konnte sich nicht mehr halten.

Von 1811—1819 übernahm daher Direktor Daniel Huray die Leitung des Danziger Theaters. Die patriotische Begeisterung während des Jahres 1813 war demselben günstig; allein von dauernden Erfolgen war die neue Direktion nicht gekrönt.

Zu erwähnen ist noch aus dieser Zeit, daß der König von Preußen nach der Besitznahme Danzigs das Schauspielhaus für 12000 Taler kaufte, da es im Jahre 1814 subhastiert worden war. Aus dem Spielplan ragen unter der Hurayschen Direktion die Stücke hervor: „Toni“ von Körner, Goethes „Clavigo“ und „Götz von Berlichingen“, Körners „Zriny“, „Rosamunde“, „Der Nachtwächter“, „Die Gouvernante“, Müllners „Die Schuld“, Kleists „Kätchen von Heilbronn“, Klingemanns „Columbus“, Öhlenschlägers „Axel und Walburg“, einige Dramen von Zacharias Werner und sämtliche Dramen von Schiller und Lessing. In der Oper wurden Glucks „Iphigenie“, Spontinis „Die Vestalin“ und „Ferdinand Cortez“, ferner „Fidelio“ von Beethoven (1818) neu aufgeführt.

Von 1820—1830 führte dann die Direktion des Danziger Theaters Adolf Schröder. Unter ihm wurden Heinrich Marschner und seine Frau, geb. Wohlbrück, für die Danziger Bühne verpflichtet, die damit in der Oper eine, wenn auch nur kurze Blütezeit erreichte. Bedeutende Gäste, wie Sophie Schröder, traten dazu auf; aber Schröder geriet dennoch in immer größere finanzielle Bedrängnisse. Auch in Königsberg, wo er die Leitung des Theaters ebenfalls übernahm, hatte er keine besseren Erfolge. Seine letzte Vorstellung in Danzig war Molières „Tartuffe". Von dramatischen Werken gingen neu Kleists „Prinz von Homburg", Grillparzers „Sappho", „Medea" und „Ahnfrau", ferner Stücke von Calderon, Clauren, Collin, Goldoni, Holtei, Houwald, Immermann, Klingemann, Raimund, Scribe, besonders Lustspiele von Töpfer, Raupach, Blum u. s. w., in dieser Zeit über die Bühne. In der Oper kamen u. a. Werke von Auber, Boieldieu, Marschner, Rossini, Spohr, (Jessonda und Faust) und Karl Maria von Weber (Freischütz, Preziosa, Abu Hassan, Sylvana, Euryanthe und Oberon) zur Aufführung.



Heinrich Marschner



Immermann

Auf Schröder folgte von 1830—33 wieder die Direktion Johann Huray, von 1834—1837

die Direktion Eduard Dörings und August von Zietens und von 1838–1841 die Direktion Gustav Laddeys.

Leider hatten sämtliche Bühnenleiter weder künstlerische noch materielle Erfolge. Neuaufführungen in dieser Epoche fanden statt von Goethes „Faust“ (1832), Halms „Griseldis“, Bauernfelds „Tagebuch“, Grillparzers „Der Traum ein Leben.“



Rosa Dibbern.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wechselte die Direktion des Danziger Stadttheaters unter den Herren Genée, L'Arronge, Dibbern, Fischer, Lang, Stolzenberg, Jantsch, Rosé und Sowade.

Friedrich Genée leitete das Danziger Theater 14 Jahre lang in musterhafter Weise; durch seine Bildung, seine Begeisterung für die Kunst und seine Energie machte er das Danziger Theater zu einem der ersten Provinzialtheater. Zu seinen darstellenden Kräften zählten die Komiker Th. L'Arronge und Ewald Grobecker, die Damen Ottilie Gené, Friederike Goßmann u. s. w. Als Gäste traten unter seiner Direktion u. a. Emil Devrient, Frau Schröder-Devrient, Franz Wallner, Theodor Döring, Louis Schneider, Hermann Hendrichs, Karl Devrient, Tichatschek, die Pepita d'Oliva, Marie Seebach auf.

Im Repertoir waren sämtliche Klassiker vertreten; dann Bauernfeld, Beer, Benedix, die Birch-Pfeiffer, Blum, Bulwer, Eduard Devrient, Dumas, Ernst, Herzog von Coburg, Gustav Freytag, Gottschall, Griepenkerl, Gutzkow, Hackländer, Halm, Hebbel (Maria Magdalena), Holtei, Kalisch, Laube, Mosenthal, Nestroy, Prutz, Putlitz, Raimund, Raupach, Scribe, Souvestre, Wehl neben den besten Opernkomponisten.

Auf Genée folgte Theodor L'Arronge, der das Danziger Theater ebenso wie sein Vorganger auf kunstlerischer Hohe hielt.

Im Jahre 1858 ubernahm dann Adolf Dibbern die Leitung des Danzigers Theaters; er starb jedoch schon im folgenden Jahre. Seine Witwe fuhrte anfangs die Direktion allein weiter, verheiratete sich 1862 aber mit dem Schauspieler Emil Fischer, der darauf die Leitung ubernahm.

Im Jahre 1870 verkaufte Fischer seinen ganzen Fundus an Georg Lang aus München, der das Danziger Theater bis 1878 leitete. Unter seinem Personal befanden sich: Louis Ellmenreich, Ernst Lewinger, Alois Wohlmuth, Oskar Benda, die Damen Rosa Bertens, Klara Hausmann, Rosa Haiselbeck (spater Frau Sucher) u. a. Im Spielplan kamen unter Lang, neben den Klassikern Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Werke von Anzengruber, Bauernfeld, Bjornson, Calderon, Coppe, Geibel (Brunhild), Grillparzer, Kleist, Adolf L'Arronge, Paul Lindau, Moser, Sardou, Wichert, Wilbrandt u. s. w. zur Darstellung.

Langs Nachfolger wurde Benno Stolzenberg, der aber die Direktion nur von 1878–1881 fuhrte; dann ubernahm Heinrich Jantsch die Leitung des Danziger Theaters von 1882–1885.

Neu aufgefuhrt wurden unter ihm Stücke von Bauernfeld, Blumenthal, Byron (Manfred), Dumas, Ganghofer, Hebbel (Judith), Kneisel, Ad. l'Arronge, Lubliner, Moser, Nissel (Der Zauberer vom Stein), Sardou, Schönthan, Richard Voß, Wildenbruch u. s. w.

Auf Jantsch folgte Direktor Heinrich Rose, welcher, wie sein Nachfolger, das Danziger Theater erfolgreich geleitet hat. Unter Rose leistete namentlich die Oper hervorragendes. Unter der jetzigen Direktion Eduard Sowade sind im Schauspiel, wie in der Oper, gute Krafte tatig



Das großherzogliche Hoftheater in Darmstadt.

ie ersten Spuren dramatischer Kunst finden wir in Darmstadt schon unter den hessischen Landgrafen, d. h. in der Zeit von 1567 an. Es wird nämlich berichtet, daß unter der Regierung des Landgrafen Georg I. (1567—1596) am Hofe zu Darmstadt Vorstellungen aus der heiligen Geschichte (Mysterien), allegorische Darstellungen (Moralitäten), Schulkomödien, Nachbildungen der alten Klassiker und endlich Fastnachtsspiele aufgeführt wurden.

Ein erster Fortschritt ist unter Landgraf Ludwig VI. (1661—1678) zu verzeichnen; denn dieser, selbst Poet und Freund der Poesie, ließ das Reithaus zu einem Theater umwandeln. Unter den Stücken, die hier gegegeben wurden, befanden sich nicht nur gute und minderwertige deutsche Dichtungen, sondern auch Dramen von Corneille, Molière und Racine in französischer Sprache. Von den Truppen, die in Darmstadt gastierten, ist die bekannteste die des Magisters Joh. Velten, die im Jahre 1679 auf kurze Zeit von Frankfurt a. M. nach Darmstadt kam.

Unter dem Landgrafen Ernst Ludwig (1688—1739) wurde das Theater im Reithause ganz neu eingerichtet. Der Landgraf hatte sich sogar mit dem Gedanken getragen, einen ganz neuen Theaterbau aufzuführen, doch war dieser Plan am Geldmangel gescheitert.

Über die weitere Entwickelung der theatralischen Kunst in Darmstadt bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts sind die Nachrichten nur spärlich. Erst unter dem Landgrafen Ludwig X., der im Jahre 1806 Großherzog wurde, finden wir 1807 wieder eine ständige Truppe, die Krebssche Theatergesellschaft. Aus dem zuerst benutzten Saale im „Erbprinzen" verlegte Krebs sein Theater schon im folgenden Jahre in die „alte Post", welche er mit großem Aufwande in ein freundliches Schauspielhaus mit drei Logenreihen und einer Galerie verwandelte. Dieses wurde am 15. Mai 1808 mit der Oper „Lilla" oder „Der seltene Fall" eröffnet. Allein der Gagenetat sowie

die täglichen Unkosten beluden den Direktor Krebs mit einer untilgbaren Schuldenlast. Großherzog Ludwig I. bekundete aber immer mehr Interesse für das Theater. Er hatte Krebs nicht nur ein mehrjähriges Privilegium erteilt, sondern ließ auch eine eigene Loge für den Hof errichten. Zur Aufführung der Oper „Don Juan" erschien er zum ersten Male selbst im Theater, das er von da ab fast täglich besuchte. Aus seinen finanziellen Schwierigkeiten aber kam Direktor Krebs trotzdem nicht heraus, selbst dann nicht, als auf Vorschlag des Regierungsrats und Stadtsyndikus Schmitt eine aus angesehenen Männern der Stadt gebildete Oberdirektion eingesetzt worden war. Dieser gelang es zwar, eine Glanzperiode der bedrängten Bühne herbeizuführen, aber nur auf kurze Zeit. So wurde bei den großen Anforderungen und Ausgaben selbst diese Behörde das Theater vor seinem Untergange nicht gerettet haben, wenn nicht der Großherzog in eigener Person dafür eingetreten wäre. Er übernahm das Theater, so wie es stand, mit allen Passiven und erhob es am 23. Mai 1810 zu einem Großherzoglichen Theater der Residenz Darmstadt unter der Intendanz des Freiherrn von Weyhers.



Franz Grüner (1816—1820 in Darmstadt)

Vom 26. Juni an wurde dem Institute der Name „Großherzogliches" Hoftheater beigelegt.

Zugleich aber mit der Erhebung des Theaters der Residenz zum Hoftheater erschien auch der Befehl, das Großherzogliche Opernhaus (das alte Theater im Reithaus) neu herzustellen, welches am 26. Oktober mit der Oper „Titus" eröffnet wurde. Dem Hoftheater wurde nun die Benennung

„Großherzogliches Opern-Theater“ erteilt, worin sich die Vorliebe des Großherzogs für Oper und Musik deutlich aussprach. Gleich in der ersten Zeit stieg die Oper schon auf eine Höhe, wie sie damals wohl bei wenigen Bühnen in Deutschland erreicht wurde.

Am 22. April 1818 legte der Großherzog Ludwig I. den Grundstein zu einem neuen Theatergebäude, und zwar auf dem Platze zwischen dem alten Theater und dem Exerzierhause. Letzterer Bau stand bis zum Frühjahr 1892, wo er niedergelegt wurde, um einem Museumsbau Platz zu machen. Am 17. Oktober 1819 wurde das alte Theater mit der Oper „Sargines“ geschlossen und am 7. November desselben Jahres der neue prächtige Musentempel mit der Oper „Ferdinand Cortez“ eingeweiht. Die meisten Opern wurden mit einem Glanz ausgestattet, der seinesgleichen suchte. So wurden in der „Stumme von Portici“ außer einem Chor von 84 männlichen und 27 weiblichen Personen 75 Statisten, 48 Statistinnen und 22 Kinder verwendet. Im Orchester wirkten bei solchen Opern sieben Kontrabässe nebst dreizehn Violoncellen mit, und die Besetzung der übrigen Instrumente stand hierzu in richtigem Verhältnis. Das Schauspiel dagegen blieb zurückgesetzt, selbst zu einer Zeit, als Talente wie Seydelmann, Therese Peche zu Gebote standen. Am 6. April 1830 schloß Großherzog Ludwig I. seine Augen für immer. Damit erreichte die erste Hauptepoche des Großherzoglichen Hoftheaters zu Darmstadt ihr Ende.



Hermann Butterweck.
(Wurde 1856 als erster Komiker und Regisseur in Darmstadt angestellt.)

Großherzog Ludwig II. beschränkte den bisherigen Theatergesamtetat von 250000 Gulden auf 140000 Gulden für Theater und Kapelle. Der Allerhöchste Zuschuß wurde mit 100000 Gulden festgesetzt, und die Kassen-

einnahme mit [illegible] Gulden veranschlagt. Die einseitige Begünstigung der Oper hörte auf, das Schauspiel fand sein gebührendes Recht.

Am 1. September 1830 wurde das reorganisierte Großherzogliche Hoftheater mit Goethes „Egmont" eröffnet. Die oberste Leitung lag in den Händen einer General-Intendanz, bestehend aus dem seitherigen Intendanten Geheimrat Freiherr von Türkheim und dem aus Leipzig berufenen Geh. Hofrat Küstner. Die Regie führte Karl von Holtei.

Unter diesen veränderten Verhältnissen hatte das Theater aber leider keinen ruhigen Fortbestand; es wurde am 30. Juni 1831 aufgelöst, da seine Erhaltung größere Opfer verlangte, als die Verhältnisse erlaubten. Nur die Hofkapelle, der Chor sowie einige Verwaltungsbeamten blieben im Dienst. In den beiden nächsten Jahren wurden nur Konzerte gegeben, indem man die Bühne in einen großen Saal verwandelte. Glücklicherweise sollte dieses Interregnum nicht allzulange dauern. Nachdem die Unternehmer Röckel und Renne schon während der Wintermonate 1833—34



Franz Steger
[illegible]

und 1834—35 hier Opernvorstellungen veranstaltet hatten, engagierte die Hoftheater-Administration im Jahre 1835 selbst ein darstellendes Personal. Damit hatte die Residenz wieder ein ständiges Theater, das sich, wenn auch langsam, zu seiner früheren Bedeutung emporheben sollte. Durch den Tod der Großherzogin Wilhelmine (27. Januar 1836) verlor das Hoftheater eine mächtige Stütze, da die oberste Leitung desselben in ihren Händen gelegen hatte. Um eine gedeihliche Fortentwickelung des Kunstinstituts machten sich in der Folge verdient die Intendanten Hofmarschall Graf von Lehrbach (1837—1839) und Kammerherr Freiherr von Dalwigk (1842—1848). Eine ähnliche Katastrophe als im Jahre 1831 drohte dem

Hoftheater im Jahre 1848, in dem Großherzog Ludwig III. den Thron bestieg. Die Intendanz ging aus den Händen von Dalwigks wieder in die des Grafen von Lehrbach über, dem auch die Geschäfte der Hofkapell-musik-Direktion, die bisher ganz für sich geführt worden waren, übertragen wurden. Aber von Lehrbach legte sein Amt schon vor Schluß des Theater-jahres 1848—49 wieder nieder.



Henriette Bose.
(Gastierte um 1860 in Darmstadt.)

Zur oberen Leitung der Angelegenheiten des Hoftheaters und der Hofmusik wurde nunmehr ein Verwaltungsrat bestellt, aus welchem alsdann schon nach Ablauf eines Jahres die „Großherzogliche Direktion des Hoftheaters und der Hofmusik" mit dem seitherigen Oberinspektor Tescher als Direktor hervorging. Dem Schauspiel, namentlich aber der Oper, wurde, nachdem alle Stürme des Revolutionsjahres vorübergegangen waren, wieder eine liebevolle Pflege zuteil, ein gutes Ensemble angestrebt und berühmten Kräften zu Gastspielen Gelegenheit geboten. Am 10. November 1859 feierte das Kunstinstitut Schillers 100jährigen Geburtstag in würdiger Weise, ebenso sein 50jähriges Bestehen als „Hoftheater" am 23. Mai 1860.

Am 24. Oktober 1871 brannte das im November 1819 eröffnete Gebäude, dessen 50jähriges Bestehen in den gleichen Tagen des Jahres 1869 ebenfalls und mit besonderem Glanze gefeiert worden war, bis auf den schönen Portikus und die nackten Umfassungsmauern nieder. Das alte Theater wurde zum Interimstheater eingerichtet, das vier Monate nach dem Brande seine Tätigkeit begann. Von 1872 bis 1873 übernahm Prinz Alexander von Hessen auf Wunsch des Großherzogs die obere Leitung der

gesamten Hoftheaterverwaltung; Direktor Tescher wurde pensioniert und am 1. Januar 1873 Dr. Julius Werther die artistische Direktion des Hoftheaters übertragen. Dieser trat jedoch schon im nächsten Jahre wieder außer Tätigkeit. Vorstand der Direktion war nunmehr Geh. Oberbaurat



Carl Schneider Ernst Pasqué Heinrich [illegible] Friedrich Strill Otto Henry [illegible]
Ferdinand [illegible]

Dr. Breidert, wahrend die Geschafte des artistischen Direktors den Ressortvorständen übertragen wurden. Nach Breiderts Tod trat Direktor Tescher aufs neue an die Spitze des Hoftheaters.

Am 13. Juni 1877 ubernahm Großherzog Ludwig IV. die Regierung. Der neue Landesherr wandte ebenso wie seine edle Gemahlin, Großherzogin Alice, nunmehr auch dem Schauspiel ein gleiches Interesse zu und ernannte den seitherigen Regisseur Wunzer zum Oberregisseur und 1878 zum Direktor. Acht Jahre lang aber mußten nach dem Brande die Vorstellungen in eng begrenzten Raumen gegeben werden, bis am 19. Oktober 1879 die festliche Einweihung des neuen aus den Trummern des alten

erstandenen Theater-Gebäudes vollzogen wurde. Einem Prologe von Otto Roquette, den Direktor Wünzer sprach, folgte Wagners „Lohengrin“.



Großherzogl. Hoftheater in Darmstadt.

Das neue Hoftheater bietet Raum für 1200 Personen und vereinigt die sorgsamsten Vorrichtungen für die Sicherheit des Publikums. Letztere wurden im Sommer 1882 noch vermehrt durch Beschaffung eines eisernen Vorhanges. Die Akustik des Hauses ist vortrefflich und die vom Obermaschinenmeister, späteren Maschineriedirektor Karl Brandt bestens eingerichtete Bühne mit allen technischen Verbesserungen der Neuzeit versehen. Die Dekorationen stammen aus dem Atelier der Gebrüder Brückner in Coburg, Brioschi, Burghardt und Kautsky in Wien. Der Vorhang ist von W. A. Schaberschul & Ko. in Dresden gemalt. Das ganze Haus besteht aus drei Hauptteilen. Ein zentral gelegener, aus Backsteinen aufgeführter Bau zeigt uns die Umfassung des Bühnen- und Logenhauses, dann umgibt ein niedrigerer Bau von Bruchsteinmauerwerk sämtliche um das Bühnen-



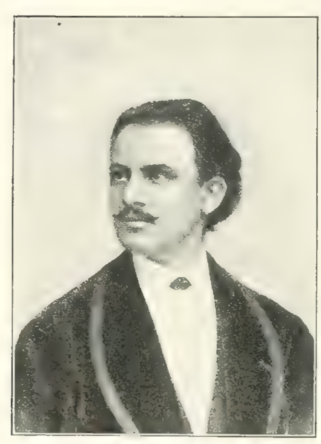
Therese Both. (Wirkte 1872—1873 in Darmstadt.)

und Logenhaus angebrachten Räume; endlich schließt der von dem früher abgebrannten Hause übriggebliebene Portikus das ganze Gebäude nach Süden ab. Tritt man durch das Hauptportal oder die vordersten zwei Seitentüren in das Innere des Hauses, so gelangt man zunächst in ein großes Vestibul. Dasselbe weist eine doppelte Säulenstellung auf, durch welche man auf beiden Seiten zum ersten und zweiten Range emporsteigt. In der Hauptachse gelangt man zu den Sperrsitz- und Parterre-Eingängen, wie zu den Aufgängen des dritten Ranges. **Die zu den Galerien führenden Treppen**häuser sind nördlich von den Haupttreppen zu den Ranglogen angebracht. **Für das Publikum sind neun Ausgänge** vorhanden. Das Gebäude besitzt eine Länge von 69,90 Meter, eine Breite von 45,40 Meter. Die für den Groß**herzoglichen Hof bestimmten Räumlichkeiten — 4 große Proszeniumslogen** auf beiden Seiten — trennen das Logen- von dem Bühnenhaus, während die Räume für das Bühnenpersonal, **Direktionsbürau, Garderoben, Probesäle u. s. w. im Erdgeschoß, auf Bühnen**höhe und in den oberen Stockwerken eingerichtet sind. Auf der Höhe des ersten Ranges über dem großen Vestibule auf der Südseite ist ein für das Publikum bestimmtes großes und luftiges Foyer. Für den Großherzoglichen Hof, dem außer den Prosceniumslogen auch die große Mittelloge des ersten Ranges zur Verfügung steht, sind verschiedene Salons bestimmt, welche den größten Teil der Ost- und Westseite einnehmen. Der Zuschauerraum zeigt die Form eines verlängerten, nach der Bühne zu sich verengenden Hufeisens und enthält ein geräumiges Parterre, 3 Logenränge und die Galerien. Die Logen der drei Ränge werden durch eiserne Säulen gestützt, die von Rang zu Rang mehr zurücktreten, so daß der Raum zwischen der



Charlotte Frohn
[illegible]

Umfassungsmauer des Logenhauses und den Brüstungen nach oben hin immer schmaler wird. Auf der Höhe des 4. Ranges (Galerie), der durch Konsolen getragen wird, ist eine Säulenstellung angebracht, auf welcher die Decke des Hauses ruht. Der Eindruck, welchen der Zuschauerraum macht, ist ein angenehmer. Die Hauptfarben sind weiß, rot und gold. Mit dem dunkel-orangefarbenen Grundton der Wände und der hellgrauen Farbe der Brüstungen stimmen die dunkelroten Polsterungen der Sitze und die ebenso gefärbten Draperien der Großherzoglichen Logen gut überein. Auch die vierte Rangbrüstung ist wie die Säulen, welche die Logen tragen, in Silbergrau ausgeführt und mit vergoldeten Ranken und Blättern verziert. Die Decke wird von einem reich vergoldeten Konsolgesims getragen und zerfällt in zwei Hauptteile, die wieder, entsprechend der Säulenstellung, in zwei Felder sich spalten. Die äußeren Felder sind mit Emblemen verziert; der innere Teil stellt ein Zelt mit aufgelegtem Teppich dar, auf dem in Medaillons auf Goldgrund die Köpfe der hervorragendsten Dichter und Komponisten abgebildet sind. Den Abschluß des Logenhauses gegen die Bühne bildet ein schöner Proszeniumsbogen, hinter welchem sich der Vorhang heruntersenkt. Das Orchester hatte ursprünglich eine weit tiefere Loge erhalten wie früher, sein Podium konnte nach Belieben verändert werden. Diese stufenweise Einteilung des Orchesterraums nach Bayreuther Muster erwies sich in der Folge für die hiesigen Bühnenverhältnisse nicht zweckmäßig. Im Sommer 1882 kehrte man daher zur alten Einrichtung zurück und brachte das Orchester wieder auf gleiche Bodenhöhe. Bis zum Jahre 1888 wurde das Theater von etwa 2500 Gasflammen erhellt, von



José Lederer
(1868—1874 in Darmstadt.)

denen 250 auf den großen Kronleuchter in der Mitte kamen. In jenem Jahre erhielt das Haus elektrische Beleuchtung. Die Anlage ist von der Edison-, jetzigen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, unter Oberleitung des Professors an der hiesigen technischen Hochschule, Geheimen Hofrat Dr. Kittler, ausgeführt. Das Theater bezieht den Strom aus dem städtischen Elektrizitätswerk, auch für die Notbeleuchtung. Zur Erwärmung des Hoftheaters dienen 12 Luftheizungsapparate, welche in gewölbten Räumen des Souterrains erbaut sind. Der Bühnenraum mißt in der Breite von Mauer zu Mauer 23 Meter, bei einer Tiefe von 20 Meter. Die Höhe vom Podium bis zum ersten Schnurboden beträgt 24 Meter und vom Podium bis zu den Grundschwellen 7 Meter. An diesen Hauptraum der Bühne schließt sich noch eine große Hinterbühne an, deren bewegliches Podium nach Belieben vorgeschoben werden kann. Das Darmstädter Maschineriewesen wurde u. a. auch für Bayreuth angenommen. — Durch ein ausgiebiges Berieselungssystem sind alle Vorkehrungen getroffen, daß der Bühnenraum sowohl vom Schnurboden aus, wie auch von den Seiten, unter Wasser gesetzt werden kann.

Im Frühjahr 1883 wurden an der Hauptfassade des Gebäudes in den dazu bestimmten Nischen die von dem Bildhauer August Drach geschaffenen, allegorischen Figuren, Musik und Drama, angebracht.

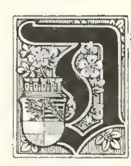
Bis auf Großherzog Ludwig IV. war die Oper die Hauptstärke des Darmstädter Kunstinstituts. Mit Regierungsantritt dieses Fürsten verschob sich das Bühnenbild zugunsten des Schauspiels, mit dessen Wachstum und Blüte der Name Theodor Wünzer eng zusammenhängt. 15 Jahre, von 1879 bis 1894, lag die oberste Leitung des Kunstinstituts in seinen Händen.

Unter dem gegenwärtigen, am 13. März 1892 zur Regierung gelangten Großherzog Ernst Ludwig, der häufig in Theaterangelegenheiten die Initiative ergreift, Gäste beruft, Novitäten zur Annahme empfiehlt u. s. w., ist die junge literarische Richtung, die „Moderne", in den Spielplan eingerückt.

Das Personal des Darmstädter Hoftheaters gibt auch Vorstellungen im städtischen Spiel- und Festhause zu Worms.

Chef des Großherzoglichen Hoftheaters und der Hofmusik zu Darmstadt ist Generaldirektor Emil Werner, ein ebenso kunstverständiger wie pflichteifriger Mann.

Das Hoftheater in Dessau.



Die Anfänge theatralischer Kunst in Dessau sind in die Zeiten des kunstsinnigen Fürsten Leopold Friedrich Franz (1758 bis 1817) zurückzuführen. Unter seiner Regierung wurde im Jahre 1777 in der zum Schlosse gehörigen Reitbahn ein kleines Hoftheater eingerichtet, in dem häufig theatralische Aufführungen stattfanden. Unter den verschiedenen Truppen, die dort spielten, war die des Direktors Bossann die bedeutendste. Sie eröffnete die Bühne am Donnerstag den 31. Juli 1794 mit: „Das rote Käppchen" oder „Hilft's nicht, so schadet's nicht!" Eine komische Oper in 3 Aufzügen nach der Vulpiusschen Bearbeitung. Musik von Dittersdorf.

Es traten in der Oper auf: die Damen Homberg, Zeis und Mittel und die Herren Sehring, Zeis, Mittel, Bossann, Opel, Spangler, Enders. Die Preise der Plätze betrugen auf dem ersten 8 Groschen, auf dem zweiten 6 Groschen, auf dem letzten 3 Groschen. Am 11. August desselben Jahres führte die Bossannsche Gesellschaft Mozarts „Zauberflöte" auf; dann folgten „Clavigo" von Goethe, „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart und andere Vorstellungen in durchaus befriedigender Weise. Die Bossannsche Truppe erhielt denn auch in Anerkennung ihrer Leistungen im Jahre 1795 den Titel: „Fürstlich Anhalt-Dessauische Hofschauspielergesellschaft". Wie alle andern, spielte aber auch die Bossannsche Gesellschaft nicht allein in Dessau, sondern auch in andern Städten, wie z. B. in Wittenberg, Zerbst, Naumburg und Leipzig; ihre Haupttätigkeit entfaltete sie aber naturgemäß in Dessau. So gab Bossann z. B. vom 4. Dezember 1796 bis 6. April 1797 an den drei festgesetzten Wochenspieltagen 54 Vorstellungen, eine für damalige Verhältnisse recht ansehnliche Leistung.

Das Interesse des Fürsten Leopold Friedrich Franz für das Theater wurde mit der Zeit immer reger. Um den Aufführungen einen angemesseneren Raum, als die bisherige Reitbahn, zu gewähren, kaufte der-

selbe mehrere Grundstücke an und beauftragte den Architekten von Erdmannsdorff im Jahre 1798, ein neues Hoftheater zu erbauen. Erdmannsdorff selbst erlebte die Vollendung des Baues nicht mehr; er starb schon 1800. Erst nach seinem Tode wurde das Theater vollendet.

Das neue Theatergebäude, seiner Zeit eins der größten in Deutschland, war nach dem Muster der römischen Amphitheater aufgeführt. Die Bühne hatte 34 Fuß Breite und 60 Fuß Tiefe, die Kulissenhöhe betrug 38, die Tiefe des Auditoriums 56 Fuß. Das letztere, welches im Jahre 1844 noch ein wenig verändert wurde, faßte 1000 Zuschauer.



Oskar v. Krebs
Herzogl. Kammersänger.

Um die Stellung eines Intendanten des neuen Hoftheaters, der aber damals auch zugleich Unternehmer war, bewarben sich Freiherr von Lichtenstein und August von Kotzebue, der damalige artistische Leiter des Wiener Burgtheaters. Der erstere wurde gewählt, er erhielt einen jährlichen Zuschuß von 10350 Talern vom Hofe. Unter Lichtenstein leitete aber Bossann, der Bühnenkundige, die eigentlichen Direktorialgeschäfte weiter. Das Dessauer Theater war damals also nur teilweise fürstlicher Verwaltung unterstellt. Direktor Bossann erhielt übrigens 800 Taler Jahresgage, freie Wohnung und Aussicht auf Pension.

Aber schon im Jahre 1801 legte der Intendant von Lichtenstein infolge finanzieller Schwierigkeiten sein Amt nieder, und nun ging das Theater vollständig in fürstliche Verwaltung über. Bereits bei Errichtung des Hoftheaters hatte der Fürst für eine größere Summe den Fundus des Direktors Bossann angekauft. Hofmarschall von Blaseky leitete fortan das ökonomische, während Berenhorst und Bossann das artistische Departement unter sich hatten.

Als am 1. Juni 1807 der Fürst den Titel Herzog annahm, wurde

das Theater ein „Herzogliches Hoftheater". Am 20. Oktober 1808 feierte dasselbe durch einen Prolog „Der deutsche Fürst" und die Aufführung von Glucks „Armide" das Fest der 50jährigen Regierung des Landesherrn, des kunstsinnigen, edlen Herzogs Leopold Friedrich Franz.

Im Jahre 1809 schied Ludwig Devrient, welcher am 1. September 1805 unter dem Pseudonym Herzberg in Kotzebues „Bayard" debütiert hatte, aus dem Personale des Hoftheaters aus. Kurz zuvor hatte Karl Lebrun als Page in Kotzebues „Pagenstreiche" zum ersten Male die Bühne in Dessau betreten.



Hansi Idele.

Der Spielplan dieser Zeit umfaßte: „Die Jäger" von Iffland, „Der Taubstumme" von Kotzebue, „Oktavio" von Kotzebue, „Das neue Jahrhundert" von Kotzebue, „Maria Stuart" von Schiller (am 8. November 1801 zum 1. Male in Dessau aufgeführt), „Kabale und Liebe" von Schiller, „Die Jungfrau von Orleans" von Schiller, „Der Geizige" nach Molière von Zschokke, „Die Erben" von Frau v. Weißenthurm, „Wilhelm Tell" von Schiller, „Das Bild" von Sonnwald, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Shakespeare u. s. w. In der Oper kamen u. a. zur Aufführung:

„Soliman" von Süßmayr, „Telemach" von Hofmeister, „Der Baum der Diana" von Martini, „Titus" von Mozart, „Die Zauberflöte" von Mozart, „Der Wasserträger" von Cherubini, „Don Juan" von Mozart, „Je toller, je besser" von Méhul, „Weibertreue" von Mozart, „Armide" von Gluck u. s. w.

Am 1. April 1810 wurde das Hoftheater infolge der kriegerischen

Ereignisse und auch, weil das Theater mit laufendem, ganzjährigem Etat sich nicht völlig im Einklange der Finanzkraft des für künstlerische Zwecke vorgesehenen Etatsteiles befand, geschlossen.

Im Jahre 1813 starb dann auch Direktor Bossann am Typhus, ein Opfer braver Pflichterfüllung, während des Krieges.

Vom Jahre 1815 ab gaben wieder reisende, subventionierte Gesellschaften Vorstellungen in Dessau, zuerst die des Direktors Breede. Im Jahre 1817 folgte die Truppe des Direktors Matte mit einer monatlichen Subvention von 300 Talern, 1819 die der Frau Walther, 1820 die des Direktors Romberg, 1821 die des Direktors Geristell. Im Jahre 1824 gab der Direktor Baron von Heyden-Linden aus Köthen in Dessau Vorstellungen, 1824 Direktor Nitschke, 1825 Eberwein, 1830 Bethmann, 1832 Julius Miller, 1833 Atmer, 1835 die Direktoren Bode und Pfeiffer, 1836 Bethmann, 1838 Böttner. Von 1841 bis 1849 führte Michael Greiner ununterbrochen die Direktion. Während der ganzen Zeit stand aber das Theater immer noch unter O b e r aufsicht des Geheimen Kabinetsrates und Kammerherrn von Berenhorst.

Greiner eröffnete in dem letzten Jahre seiner Direktion die Bühne am 30. September 1848 mit der Oper „Belisar“ und feierte am 25. Dezember desselben Jahres, indem er freilich einen Tag vorwegnahm, mit einem Prologe und der Aufführung von Glucks „Iphigenie in Tauris“ den 50jährigen Gedenktag der Eröffnung des Dessauer Hoftheaters.

Im Jahre 1849 trat der Schauspieler Martini die Direktion des Theaters an, und am 6. April 1851 starb der Geheime Kabinettsrat und Intendant von Berenhorst. Der Kammerjunker von Brandt wurde am 14. April desselben Jahres zum neuen Intendanten ernannt.

Im Jahre 1853 hörten glücklicherweise die Aufführungen der reisenden Gesellschaften in Dessau auf. Von diesem Jahre traten wieder gesicherte und geordnete Verhältnisse ein, dank dem hochherzigen Walten der Askanier. Dem Intendanten von Brandt trat jetzt als artistischer Direktor Herr Steiner zur Seite, und die neue Spielzeit wurde mit Meyerbeers „Hugenotten“ eröffnet.

Das Repertoir dieser Zeit stützte sich an Novitäten im S c h a u s p i e l auf „Die Waise von Lowood“ von Frau Birch-Pfeiffer, „Komödie der

Irrungen" nach Shakespeare von Holtei, „Auf halbem Wege" von Loën, dem nachmaligen Intendanten des Weimarer Theaters, „Der zerbrochene Krug" von Kleist, „Ein Bräutigam, der seine Braut verheiratet" von Wehl, „Mein Glücksstern" von Scribe, „Der spanische Student" nach Longfellow von Karl Böttger, „Oben und unten" von Benedix, „Pitt und Fox" von Rudolf von Gottschall, „Graf Essex" von Laube, „Narciß" von Brachvogel, „Ella Rose" von Gutzkow, „Die Grille" von Frau Birch-Pfeiffer, „Die Liebesleugner" von W. Jordan, „Die Sonntagsjäger" von Benedix, „Rose und Röschen" von Frau Birch-Pfeiffer, „Das Testament des Großen Kurfürsten" von Putlitz, „Philippine Welser" von Redwitz, „Der Geizige" von Molière in Dingelstedts Bearbeitung, „Der Zunftmeister von Nürnberg" von Redwitz, „Der Störenfried" und „Der Blaubart" von Benedix, „Wallensteins Lager" von Schiller, „Wenn die Tür zuschlägt" von Putlitz, „Um die Krone" von Putlitz u. s. w. Daneben wurden aber auch die Klassiker eifrig gepflegt und neben dem Schauspiel die Oper.



Herzogliches Hoftheater in Dessau.

Leider brannte am 7. März 1855 das Theater ab, wobei alles zugrunde ging. Ein Wiederaufbau des Hauses nach den Plänen des Architekten Langhans und unter Leitung des Baurates Kretschmar und des Baumeisters Bürkner wurde aber bald ins Auge gefaßt. Am 27. Oktober 1856 schon konnte das neue Gebäude mit Meyerbeers „Robert der Teufel" wieder eröffnet werden.

Das in schönem Stile gehaltene, noch jetzt in Benutzung befindliche Theatergebäude hat drei Ränge; das Deckengemälde im Zuschauerraum

zeigt die allegorischen Darstellungen der Geschichte, der Phantasie, der Poesie, der Musik, der Tragodie, der Komödie, des Tanzes, der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur von Professor Stilke. Der Zuschauerraum selbst hat eine Tiefe von 18½ Metern; die Tiefe der Bühne beträgt 18 Meter. Der Zuschauerraum faßte anfangs 900, später 1100 Personen. Gespielt wurde anfangs an drei Tagen: Sonntags, Dienstags und Freitags. Die Abonnementspreise betrugen damals für 12 Vorstellungen: 1. Rang 4 Taler, Sperrsitz 3 Taler 20 Groschen, 2. Rang Mittelloge 3 Taler 10 Groschen, Seitenloge 3 Taler, Proszeniumsloge 3 Taler 20 Groschen. Neben diesen gewöhnlichen Preisen gab es auch erhöhte Preise.



Ernst von Possart.

Im Jahre 1863 starb Herzog Alexander Karl von Anhalt-Bernburg, und nach 260 Jahren wurde endlich wieder das ganze Anhalt unter einem Herzoge vereinigt. Im Jahre 1865 legte der Intendant von Brandt sein Amt nieder, an seine Stelle trat zuerst provisorisch Rudolf von Normann. Im Jahre 1867 feierte Herzog Leopold Friedrich sein 50jähriges Regierungsjubiläum. Dem fürstlichen Schöpfer und Erhalter des neuen Hoftheaters wurde am 10. und 11. August mit einem Prologe und der Oper „Jakob und seine Söhne" die gebührende Huldigung dargebracht. Der Herzog starb 1870, und ihm folgte der kunstsinnige Herzog Friedrich am 22. Mai; auch ihm verdankt das Hoftheater in Dessau sehr viel.

Im Jahre 1881 legte der Intendant von Normann, unter dem berühmte Gäste, wie Possart, Diener, Haase, Klara Mayer, Klara Ziegler, Frl. Haverland, Anna Schramm u. a. auf der Dessauer Bühne aufgetreten waren, sein Amt nieder. Mit der Führung der Intendanz wurde der Musikdirektor Ferdinand Diedicke beauftragt.

Das Repertoir dieser Zeit enthielt außer den Klassikern „Der Pfarrer von Kirchfeld“ von Anzengruber, „In der Mark“ von Hopfen, „Pietra“ von Mosenthal, „Graf von Hammerstein“ von Wilbrandt, „Die Bluthochzeit“ von Lindner, „Maria und Magdalena“ von Lindau, „Die Nibelungen“ von Hebbel, „Mein Leopold“ von L'Arronge, „Der Wilderer“ von Gerstäcker, „Der Veilchenfresser“ von Moser, „Johannistrieb“ von Lindau, „Die Frau ohne Geist“ von Lubliner, „Die Tochter des Herren Fabricius“ von Wilbrandt, „Der Bibliothekar“ von Moser, „Ein Fallissement“ von Björnson u. s. w.

Im Jahre 1882 wurde Ferdinand Diedicke zum Direktor ernannt. Das Hoftheater in Dessau gab fortan auch Vorstellungen in der Schwesterstadt Bernburg, woselbst das alte Gebäude mit einem Kostenaufwande von 100000 Mark umgebaut worden war. Unter dem Direktor Diedicke wurde im Jahre 1886 an Stelle der Gasbeleuchtung die elektrische im Hoftheater zu Dessau eingeführt.

Die Saison von 1890/91 wurde mit Hebbels „Judith“ eröffnet; es gastierten u. a. Frau Claar-Delia, Therese Malten, Emil Götze, Albert Schott.

Am 1. Juli 1893 übernahm der herzogliche Kammerherr Major z. D. von Vignau die Intendanz der Hofkapelle und des Hoftheaters; die Regie des Schauspieles leitete M. von Prosky, die der Oper Herr Theil. Der regierende Herzog veranlaßte den Erbprinzen Friedrich, sein Verständnis und seine tiefe Neigung und Liebe zur Kunst dem Hoftheater zuzuwenden, was denn auch zur Förderung der schönen Sache gründlich und ergiebig erfolgte.

Im Mai 1895 vertauschte Herr von Vignau die Stellung in Dessau mit der Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters in Weimar. Die Leitung des Herzoglichen Hoftheaters übernahm auf höchsten Wunsch wieder der Geheime Intendanzrat Diedicke. Die Herren Rembke und Wetzel wurden zur Regieübernahme berufen, während M. v. Prosky, der verdienstvolle Verfasser der „Geschichte des Hoftheaters in Dessau“, besonders das Sekretariat des Intendanzbüraus verwaltete. Am 13. Januar 1899 gedachte das Hoftheater seines auf die fürstliche Munifizenz gestützten 100jährigen Bestehens durch die Aufnahme von beliebten Werken des da-

maligen Spielplanes, und zwar der Vulpius-Dittersdorfschen komischen Oper: „Das rote Käppchen", eingeleitet von einer Klughardtschen Festouvertüre und dramatischen Szene von Hosäus, dann folgte an zwei Abenden die Darstellung des Kotzebueschen „Epigrammes", ebenfalls eine Erscheinung jener früheren genügsamen und anspruchslosen Zeit.

Der Spielplan erweiterte sich in den letzten Jahren durch Aufnahme der Novitäten: „Harold", „Opfer um Opfer" und „Der Mennonit" von Wildenbruch, „Tante Therese" von Lindau, „Reif-Reiflingen" von Moser, „Colberg" von Heyse, „Durchs Ohr" von W. Jordan, „Echtes Gold wird klar im Feuer" von Geibel, „Der Mohr des Czaren" von Richard Voß, „Fedora" von Sardou, „Der Probepfeil" von Blumenthal, „Die große Glocke" von Blumenthal, „Frau Aspasia" von Gensichen, „Die Zauberin am Stein" von Nissel, „Der Bureaukrat" von Moser, „Das neue Gebot" von Wildenbruch, „Sophonisbe" von Geibel, „Cyprienne von Sardou, „Die Quitzows" von Wildenbruch u. s. w.



Das Fürstliche Hoftheater in Detmold.



Die Spuren theatralischer Kunst in Detmold reichen bis in das 18. Jahrhundert zurück. Sogar ein eigenes Theatergebäude, das sich neben der fürstlichen Hofgärtnerwohnung im Lustgarten befand, stand schon in frühesten Zeiten zu Aufführungen zur Verfügung und wurde benutzt, bis auf Veranlassung des Fürsten Paul Alexander Leopold im Jahre 1825 unter Leitung des Hofbaumeisters von Natorp ein neues, den mit der Zeit natürlich gewachsenen Anforderungen genügendes Theater erbaut wurde. Die Eröffnung desselben fand am 8. November 1825 mit Mozarts „Titus der Gütige“ statt.



Lortzing als „Reisender Student“.*)

Die Leitung des Theaters lag in den Händen des strebsamen Direktors Franz Eichler, der über ein gutes Ensemble im Schauspiel wie in der Oper verfügte. Unter den darstellenden Kräften befand sich Frau Lortzing; auch Lortzing selbst trat in Detmold auf und zwar zum ersten Mal am 14. November 1826 als „Don Juan“. Zugleich wurden seine ersten Opern „Ali Pascha“ und „Die Jagd“ in Detmold aufgeführt. Am 12. November 1826 ging „Preciosa“ mit Frau Lortzing in der Titelrolle in Szene. In dasselbe Jahr fällt auch die Aufführung des Stückes des heimischen Dichters Grabbe „Don Juan und Faust“ mit der Musik von Albert Lortzing.

Die fürstliche Theaterkapelle stand damals unter Leitung des Hofkapellmeisters Kiel, eines Schülers von Louis Spohr. Der Männerchor wurde von 20 stimmbegabten Unteroffizieren unterstützt, die übrigens während der Theaterzeit von jedem Dienste entbunden waren.

*) Siehe: Georg Richard Kruse, Albert Lortzing, Berlin 1899, Seite 60.

Was das Repertoir anbetrifft, so beherrschten dieses im Schauspiel in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Iffland und Kotzebue; daneben wurden vereinzelt Stücke von Schiller aufgeführt. Die Oper beherrschten Rossini (Tancred, Othello, Der Barbier von Sevilla), Boieldieu (Die weiße Dame, Johann von Paris), ferner Cherubini und Méhul. Von Mozart kam außer dem Don Juan nur Die Zauberflöte zur Aufführung.

In der stürmischen Zeit des Revolutionsjahres 1848 mußte das Hoftheater in Detmold geschlossen werden. Aber schon im nächsten Jahre konnte es wieder eröffnet werden, und zwar übernahmen die Herren G. Mewes und A. Pichler gemeinsam die Direktion. Das Repertoir wurde sowohl im Schauspiel als auch in der Oper bedeutend erweitert, und am 18. April 1854 kam Wagners „Tannhäuser" zum ersten Male zur Aufführung. Erst im Jahre 1863 legte Mewes nach dem Ausscheiden Pichlers die Direktion nieder.

Am 2. Januar 1864 übernahm Eduard von Moser die Leitung des fürstlichen Theaters, doch gab er sie bereits am 29. April wieder auf. Während des Jahres 1865 wurden keine Vorstellungen gegeben.

Auf die kurze Direktion A. Grosse folgte 1866 die Direktion Moritz Krüger, welche bis zum Jahre 1875 währte. Das klassische Schauspiel und die große Oper fanden in Krüger einen eifrigen Pfleger. Auch durch Heranziehung bedeutender Kräfte zu Gastspielen wußte er reichliche Abwechselung zu bieten; es gastierten u. a. während dieser Zeit in Detmold: Fräulein Hedwig Raabe, Helene von Rakowitza, Felicita von Vestali, Frau Niemann-Seebach und die Herren Karl Sontag, L'Arronge, J. Berend, Theodor Wachtel und Dr. Gunz.

Im Jahre 1875 übernahm nach Krügers Abgang P. Borsdorf die Leitung des fürstlichen Theaters. Er legte diese aber bald nach dem Tode des Fürsten Leopold (8. Dezember 1875) nieder, da das Theater unter dem Fürsten Waldemar, dem Bruder und Nachfolger Leopolds, anfangs keine Subvention mehr vom Hofe erhielt.

Im Herbste des Jahres 1877 trat H. Steffen die Direktion des Detmolder Theaters an, welcher dasselbe bis 1884 ununterbrochen mit

glücklichem Erfolge und nach künstlerischen Grundsätzen leitete. Von 1884 bis 1886 war Karl Tannenhofer Direktor; nach ihm übernahm Heinrich Steffen wieder die Direktion. Er hat es meisterhaft verstanden, dem fürstlichen Theater in Detmold, das mit dem Fürstlichen Theater in Pyrmont und dem Stadttheater in Osnabrück verbunden wurde, zu immer größerem Aufschwunge zu verhelfen.



Das Fürstliche Theater in Detmold.

Vom Jahre 1892—1895 leitete der bekannte Baritonist Karl von Bangardt das fürstliche Theater; derselbe starb in Detmold am 27. Januar 1895.

Im Frühjahr desselben Jahres wurde die Leitung dem langjährigen Direktor des Essener Stadttheaters, A. Berthold, übertragen. Das Schauspiel, welches in den letzten Jahren etwas vernachlässigt worden war, nahm unter der neuen Direktion einen bedeutenden Aufschwung. Aber auch in der Oper und Operette wurde viel Gutes geboten.

Im April 1895 kam Prinz Adolf zu Schaumburg-Lippe zur Regentschaft, und da besonders die Regentin, Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Viktoria von Preußen, dem Theater großes Interesse entgegenbrachte und

das von der neuen Direktion Gebotene allseitigen Beifall fand, so wurde der früher entzogene Zuschuß fortan dem Theater teilweise wieder gewährt.

Die erste Vorstellung der neuen Direktion fand am 4. November 1895 gelegentlich der Anwesenheit des Prinzen Heinrich von Preußen nebst Gemahlin statt. In dem zur Aufführung gelangenden Lustspiel „Doktor Klaus" spielte Direktor Berthold die Titelrolle. Gleich in den ersten Spielzeiten fanden würdige Aufführungen des „Wintermärchen", der „Quitzows", des „Wallenstein", des „Wilhelm Tell", von „Romeo und Julia" u. s. w. statt. Die Oper brachte als Neuheit Leoncavallos „Bajazzi".

Durch den im Jahre 1897 erfolgten Regentschaftsantritt Sr. Erlaucht des Grafen Ernst zur Lippe erhielt das fürstliche Theater abermals einen großen Gönner und Förderer. Graf Ernst, als Protektor schöner Künste hinlänglich bekannt, erhöhte in Anbetracht der trefflichen Darbietungen die Subvention wesentlich; außerdem erhielt aber der Direktor die Befugnis, den Solomitgliedern des fürstlichen Theaters während der Vertragsdauer den Titel Hofschauspieler, bezw. Hofopernsänger, zu verleihen.

Am 7. Januar 1898 feierte Direktor A. Berthold sein 25jähriges Direktionsjubiläum. Als Festvorstellung ging an jenem Tage „Doktor Klaus" mit dem Jubilar in der Titelrolle in Szene.

Von bedeutenden Gästen der letzten Jahre seien genannt: Signorina Prevosti, Miß Mary Howe, Leone Fumagalli, Karl William Briller, das **Tegernseer Bauerntheater-Ensemble u. s. w.**

Im Sommer 1899 wurde das fürstliche Theater einem durchgreifenden Umbau unterzogen; es faßt gegenwärtig 900 Personen. Die Dauer der Spielzeit beträgt 7 Monate.



Das Stadttheater in Dortmund.



ie ersten Nachrichten dramatischer Aufführungen in Dortmund stammen aus dem Reformationszeitalter. Diese alte, ehemalige Reichsstadt, welche der Hauptsitz der Feme auf der „roten Erde" und ein mächtiges Glied der Hansa war, liefert uns von allen Städten Westfalens die ersten Beiträge zur deutschen Theatergeschichte und zwar besonders zu den volkstümlichen und gelehrten Dramen des 16. Jahrhunderts. Beide Richtungen gingen längere Zeit nebeneinander her, doch trat zeitweilig die eine oder die andere in den Vordergrund. Hatten in Süddeutschland die „Fastnachtsspiele" der Bürger mehr einen lustigen Charakter, so wurden in Dortmund während des 16. Jahrhunderts von den Bürgern meist ernste Gegenstände aus der Bibel und Legende gespielt. Die früheste Aufführung eines solchen Stückes, geradezu als Tragicomoedia bezeichnet, geschah im Jahre 1498. Im Jahre 1502 wurde „zu vastabend ein Spiel gethan genannt Kalchoffens Kommedie, darinne der treuwe Knecht errettet und der falsche Ritter verbrannt wird."

Von den volkstümlichen Aufführungen sei noch besonders hervorgehoben, daß im Jahre 1528 ein von dem Schulmeister „an Reinoldi", M. Frantz, der zugleich Gerichtsschreiber war, verfaßtes Stück „Von den swarten Bauern" auf dem Markte aufgeführt wurde.*)

Dasselbe behandelte offenbar den Bauernkrieg, der 3 Jahre vorher in Deutschland gewütet hatte. Über den Verlauf der Aufführung sind uns leider keinerlei Nachrichten überliefert.

Diesen volkstümlichen Aufführungen**) schlossen sich Darstellungen von lateinischen Lustspielen an, ohne daß — wie gesagt — die volksmäßigen

*) Vergl. Rübel, Volkstümliche Theateraufführungen in Dortmund im 16. Jahrhundert. Dortmund 1878.

**) Vergl. Picks Monatsschrift 7, 1881, S. 301 ff.

Aufführungen deshalb ganz unterblieben. Derselbe Humanist Schöpper, welcher der vornehmste Dichter von lateinischen Komödien war, die in Dortmund aufgeführt wurden, ließ auch 1546, drei Jahre nachdem die „große Schule", das humanistische Gymnasium, in Dortmund gegründet war, durch die Bürger eine deutsche Komödie „Joseph" auf dem Markte zur Darstellung bringen. Anfangs trat nun freilich mit der Gründung der „großen Schule" das humanistische Studium in den Vordergrund, und mit diesen Studien begannen in erhöhtem Maße die Zurückdrängung deutscher Spiele und die Aufführungen lateinischer Komödien durch die Schüler der oberen Klassen. Der Zweck solcher Aufführungen war neben der Unterhaltung vornehmlich; die Schüler daran zu gewöhnen, frei und ohne Anstoß die lateinischen Texte zu deklamieren. Zugleich auch galt es, nach außen hin das Ansehen der Schule zu heben.

So kam es denn, daß mehrere Jahre hindurch nur lateinische Komödien von Schülern in Dortmund aufgeführt wurden. Wenn der Text auch den wenigsten Dortmundern verständlich war, so war es zunächst die Ausstattung der Stücke, dann vor allem auch das Interesse an der Schule und den Schülern selbst, welche diese öffentlichen Vorstellungen ermöglichte. Die Humanistenschulen haben das Theater eifrig gefördert und gepflegt.

Führten sie anfangs Werke von Terenz und Plautus auf, so veranlaßte bald der ursprüngliche Text dieser heidnischen Komödien die Scholarchen, selber biblische, legendarische und moralische Stoffe in lateinische Verse zu setzen. Als erster Förderer des Theaterspielens ist der Rektor Dr. Johann Lambach zu nennen, der „die Historia und Tragödia Susanna" auf dem Rathause aufführen ließ. Neben diesem wirkte dann besonders für theatralische Aufführungen der bereits erwähnte Jakob Schöpper, ein Meister, welcher 6 lateinische Dramen in Versen für Schulaufführungen verfaßte.

Während die erste lateinische Historia „Susanna", welche 1544 vor dem Dortmunder Rate aufgeführt wurde, noch 50 aufführende Personen erforderte, waren die späteren wesentlich einfacher, und allmählich kehrte man auch zu deutschen Spielen, die wieder auf öffentlichen Plätzen in Dortmund dargestellt wurden, zurück.

Der Dichter der wieder zur Aufführung gelangenden deutschen volkstümlichen Stücke war der im geistigen Leben Dortmunds so bedeutende Schöpper. Er huldigte zwar der humanistischen Zeitrichtung, bemühte sich aber gleichzeitig, das Hochdeutsche, das damals in Dortmund das Niederdeutsche zu verdrängen begann, einzuführen, indem er eine Synonymik niederdeutscher und hochdeutscher Ausdrücke schrieb. Er neigte, wie die meisten Humanisten, der Reformation zu, hielt aber vorsichtig mit seinen Ansichten zurück, als er merkte, daß damals bei den Vätern der Stadt noch keine Neigung für dieselben vorhanden war. Schöpper verfaßte dann auch eine ganze Reihe von deutschen Stücken, die in den Jahren 1546—1582 wiederholt öffentlich auf dem Markte vor dem Rathause zu Dortmund aufgeführt wurden. Dem eigentlichen derben, volkstümlichen Elemente waren sie bereits entfremdet, was Schöppers humanistische Geistesrichtung erklärt. Die meisten Stoffe waren der Bibel entnommen, so „Die Versuchung Abrahams", „Die Hinrichtung Johannes des Täufers", „Das verlorene Schaf", „Jakob", „Kampf Davids und Goliaths"; daneben kamen auch allegorische Stücke, „Moralitäten", wie: „Der Kampf der Tugend und des Lasters", zur Darstellung. Die meisten Komödien sind moralisierender Natur. Ängstlich ist alles fern gehalten, was in dem Munde von Schülern, die auch hier zu spielen pflegten, anstößig klingen konnte. Zum Vorbilde der Stücke ist der römische Dichter Terenz genommen. Nur in einem Stücke, „Die Hinrichtung des Johannes", hat der Dichter dem volkstümlichen Geschmacke größere Konzession gemacht. Es ist das überhaupt das dramatisch bewegteste von allen seinen Stücken. Die Szenen zwischen Herodes und Herodias, die Erscheinung des Predigers in der Wüste, das Auftreten zahlreicher Offiziere, Priester, Zöllner und Sadduzäer gestaltet das Stück sehr lebendig. Vor allem gewinnt es aber auch dadurch, daß ein Narr, Morio, auftritt, der unter der Form von Narrheiten den einzelnen Personen die beißendsten Spottreden zuruft. Er übernimmt somit schon die Rolle, die Shakespeare seinen Narren zuweist.

Die Ausstattung der letzteren Stücke war wesentlich einfacher, wie die der früheren, in der „großen Schule" aufgeführten Spiele. Die Bühne, welche auf dem Markte zu Dortmund aufgerichtet war, war nicht höher

als eine Weinkufe. Schopper bittet sein Publikum ausdrücklich, doch nicht so sehr Wert auf die Ausstattung der Stücke und den szenischen Apparat legen zu wollen, als vielmehr auf den Inhalt; gleichwohl verlor sich naturgemäß das Interesse an den Aufführungen, die in der hochdeutschen Sprache stattfanden, welche das Publikum, das fast ausschließlich niederdeutsch redete, größtenteils noch nicht verstand.

Daher kam es, daß am Ende des 16. Jahrhunderts neben den Aufführungen der Schüler, die auf dem Markte, in den Klöstern und an anderen Plätzen nach wie vor stattfanden, auch die Bürger sich daran machten, wieder Stücke im alten Stile aufzuführen, in denen die Lust an Schaugeprängen mehr befriedigt wurde.

So wurde 1582 in Dortmund ein großes Stück von den Handwerkern inszeniert, welches zwei Tage dauerte und zweimal gespielt wurde: am am 28. 29. Mai und am 5. 6. Juni. Der Titel des Stückes, welches von einem katholischen Kaplan Rasser verfaßt war, lautete in der Dortmunder Bearbeitung: „Eyn christlich biblisch Spiel, aus den dreien evangelischen Parabolen vom großen Abendmahl, von der Königlichen Hochzeit und vom Weinberge, die Zerstörung der Stadt Jerusalem begriffend" u. s. w. Die ursprünglich auf drei Tage berechnete Aufführung, zu der 162 aufführende Personen gehörten, wurde auf zwei Tage eingeschränkt. Das Stück ist ohne dramatisches Leben, die Hauptsache bildete die Inszenierung. Mitten auf dem Markte vor dem Rathause war auch bei dieser Darstellung die Bühne aufgeschlagen, auf der „die vornehmste Aktion aufgeführt wurde." Bei dem Brunnen auf dem Markte war die Stadt Jerusalem erbaut; um dieselbe, an den verschiedenen Seiten des Marktes, waren drei große Kriegslager hergerichtet. Das Stück, dessen Text, wenn auch nicht in der Dortmunder Bearbeitung, erhalten ist, schleppt sich ohne jede dramatische Zuspitzung hin. Auffallen muß, daß man in dem Jahrzehnt, nachdem die Reformation eingeführt war, das Stück eines katholischen Kaplans in Dortmund gab.

Bei der Aufführung wurde übrigens der Kampf so lebhaft dargestellt, daß ein allzu eifriger Schauspieler einem Zuschauer, Georg Kuckuck, einem Schmiedemeister, durch den großen Zehen und den Kopf schoß, so daß der-

selbe getötet wurde. Nach der Aufführung auf dem Markte, zu der viel Adel und sonstige Leute nach Dortmund zusammenströmten, wurden sämtliche Schauspieler nach dem „Weinhause" vom Adel eingeladen und ansehnlich beschenkt.

In der Folgezeit trat der Lehrer „an Reinoldi", Arnold Quiting, mehr in den Vordergrund. Im Jahre 1587 ließ er Hans Sachsens „Die ungleichen Kinder Evae" aufführen, und 1593 wurde von ihm — am 24. und 27. Juni und am 24. Juli — die deutsche Tragikomödie „Von der Enthauptung St. Jakobi und der Errettung St. Petri" inszeniert. Bei der Aufführung waren 65 Personen tätig, sämtlich junge Handwerker; die erste und dritte Aufführung fand wieder öffentlich auf dem Markte, die zweite auf dem „Holzhofe" des Kaspar Schwarze statt. Es folgen dann in Dortmund eine Reihe von Schüleraufführungen auf dem Markte. Am 18. März 1596 führten dieselben öffentlich die Tragikomödie des Johannes Sebastian Reuter „Eugenius und die zehn Jungfrauen" auf."

Die Rivalität zwischen den jungen Handwerkern und den Schülern des Gymnasiums scheint damals recht groß gewesen zu sein, denn es heißt in der Chronik:*) „Den 17. Juli Abends spät haben allhier die Bürgerkinder mit den Studiosis auf dem Markte gescharmützelt."

Im Jahre 1601 folgte eine weitere öffentliche Schüleraufführung auf dem Markte. Im Jahre 1604 wurde von ihnen die Tragikomödie „Judith und Holofernes" viermal lateinisch aufgeführt, zuerst in dem Predigermönchskloster, dann in dem Katharinenkloster, ferner bei den schwarzen Predigermönchen (in der jetzigen katholischen Kirche) und endlich wieder auf dem Markte vor dem Rathause.

Die letzte Aufführung einer Tragikomödie, von der wir wissen, fand 1610 auf dem Markte durch die „Studenten" statt.

Unter dem Elende und den Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges, zu dem 1609 in den Verhandlungen von Dortmund sich gewissermaßen der Prolog abspielte, verschwand bald die Lust und Neigung zu theatralischen Darstellungen und die Geschicke der Menschheit sich theatermäßig vorführen zu lassen. Deutschland wurde selbst zu einer großen Weltbühne,

*) Vergl. Rübel.

auf der das, was man so oft im harmlosen Spiele dargestellt hatte, die Zerstörung und Verwüstung von Städten, zur entsetzlichen Wirklichkeit ward, und auf der als Handelnde nicht harmlose Bürgersöhne auftraten, sondern mord- und raublustige Landsknechte und deren Gegner, sowie zur wilden Verzweiflung getriebene Bauern.

Als das furchtbare Schauspiel 30 Jahre lang zum Entsetzen der Welt angedauert hatte, war auf länger als ein Jahrhundert hin die Neigung zur volkstümlichen, ja zu jeglicher Aufführung, gründlich erstickt.

Im 18. Jahrhundert ziehen dann, nachdem sich in Deutschland ein eigener Berufsschauspielerstand gebildet hatte, der freilich anfangs sich nicht aus den besten Elementen zusammensetzte, durch Dortmund, wie durch andere Städte Deutschlands, wandernde Truppen, welche ihre rohen Possen und Staatsaktionen zum besten gaben. Kein einziges bedeutsames Moment ist uns aktenmäßig überliefert worden. Erst im 19. Jahrhundert kamen Berufsschauspielergesellschaften, welche, nachdem die deutsche dramatische Dichtkunst und Oper sich zur Blüte entfaltet hatte und die Schauspielkunst herangereift war, die Werke der klassischen und zeitgenössischen Autoren in **der Winterspielzeit zur Darstellung brachten.**

Es ist eine große Reihe von Direktoren, welche mit ihren mehr oder weniger guten Kräften Dortmund im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgesucht haben; sie aufzuführen und zu charakterisieren, wäre schier unmöglich. Sie haben auch keine dauernden künstlerischen Spuren zurückgelassen. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts war in Dortmund auch nicht einmal ein eigentliches Theatergebäude vorhanden. Die Theatervorstellungen fanden an verschiedenen Orten oder in „Theatersälen" statt, bis ein eigenes Theater, das Stadttheater, am 28. September 1871 eröffnet wurde. Es faßte 1000 Personen, und die Direktion lag zuletzt in den Händen von Fritz Pook. Im Anfang des Jahres 1903 brannte es **vollständig nieder.**

Bereits im Mai des Jahres 1900 hatten, dem Bedürfnisse Rechnung tragend, die städtischen Kollegien den Bau eines modernen Stadttheaters mit etwa 1200 Plätzen beschlossen und zu diesem Zwecke außer dem Bauplatze 1 250 000 Mark bewilligt. In dieser Summe ist ein Betrag von 400 000

Mark einbegriffen, welcher im Winter 1899/1900 durch freiwillige Zeichnungen der Dortmunder Bürgerschaft für den Theaterbau aufgebracht war.

Das neue Stadttheater wurde am 17. September 1904 eingeweiht.



Das neue Stadttheater in Dortmund.

Der Erbauer des Hauses, Professor Martin Dülfer aus München, hat nicht nur ein lediglich seinen Zweck erfüllendes Haus errichtet, sondern durch originelle künstlerische Ausstattung im Innern für den Besucher ein Stimmung gebendes Milieu von vornehmer Eleganz und Behaglichkeit zu schaffen verstanden. Das Äußere des Theaters steht zu dieser feinsezessionistischen Ausschmückung der Innenräume in einem gewissen Kontrast. Da strebt alles ins Große, Monumentale. Es ist von außen betrachtet ein

Gebäude, das nichts von den leichteren gefälligeren Formen neuerer palaisartiger Theaterhäuser an sich hat, vielmehr mit seiner zwingenden Lapidarität zu dem Wesen dieser Stadt der ernsten Arbeit paßt. In der Ausbildung des Äußeren zeigt Dülfer neue Architektur, indem er antike Formen in neuzeitlicher Auffassung darstellte; seine Ausdrucksweise steigert sich an der Vorderfront, die den Vorübergehenden zum Betreten der Stätte einladen soll, bis zum feierlichen Pathos. Wie ein Riesentor nimmt sich diese Vorder-Fassade mit den beiden flankierenden Turmbauten aus, die je von einem Vier-Panther-Gespann gekrönt sind. Ein gleichsam in das Tor eingeschobener kleinerer Giebelbau und der diesem wiederum vorgelagerte niedrige Balkon mit den goldene Kränze hochhaltenden Zwillings-Genien mildern in etwas das Ernste, Pathetische. Im übrigen markieren sich die drei Teile des Theaters, die Vorräume, der Zuschauerraum und das Bühnenhaus mit dem hoch hinaufragenden Schnürboden auch äußerlich deutlich genug. Ein seitlich gelegenes Kulissenhaus ist durch eine kleine Zwischenbühne direkt mit der Hauptbühne verbunden. Das eigentümliche Theatergebäude weist die rechtwinklige Form auf. An der Rückseite jedoch winden sich, dem Straßenzuge folgend, die Wirtschaftsräume für das Bühnen- und Beamten-Personal im Bogen an dem Bühnenhause vorbei.

Auch im Innern des Hauses herrschen gedämpfte Farben vor. Aber wie anders wirken sie hier durch geschickte Ausnutzung der Reflexe auf das Auge des Beschauers. Eine Skala von feinsten und allerfeinsten Farben-Abtönungen übt hier auf den Besucher ihre geheimnisvolle suggestive Gewalt aus. Das überwiegend im Louis-Seize-Empire-Stil gehaltene Foyer im ersten Rang mit seiner stahlgrauen Tönung der Wände, mit den prachtvollen Buffets aus bräunlichem Kuba-Mahagoni und dem kirschroten Teppich bietet allein schon eine Farben-Symphonie von eigenem Reiz. Noch mehr tritt die Eigenart des Künstlers Dülfer im Zuschauerraum hervor, bei dem nicht nur der Parkett-Boden, sondern auch die Decke schräg aufsteigt. Gleichsam wie ein luftiges Zeltdach senkt sich die Decke von der Hinterwand des vierten Ranges sanft nach vorn zum Proszenium hinab. Diese parallele Richtung von Saal-Boden und -Decke gibt dem Zuschauerraum einen noch ganz besonders zur Bühnenöffnung hinstrebenden Charakter

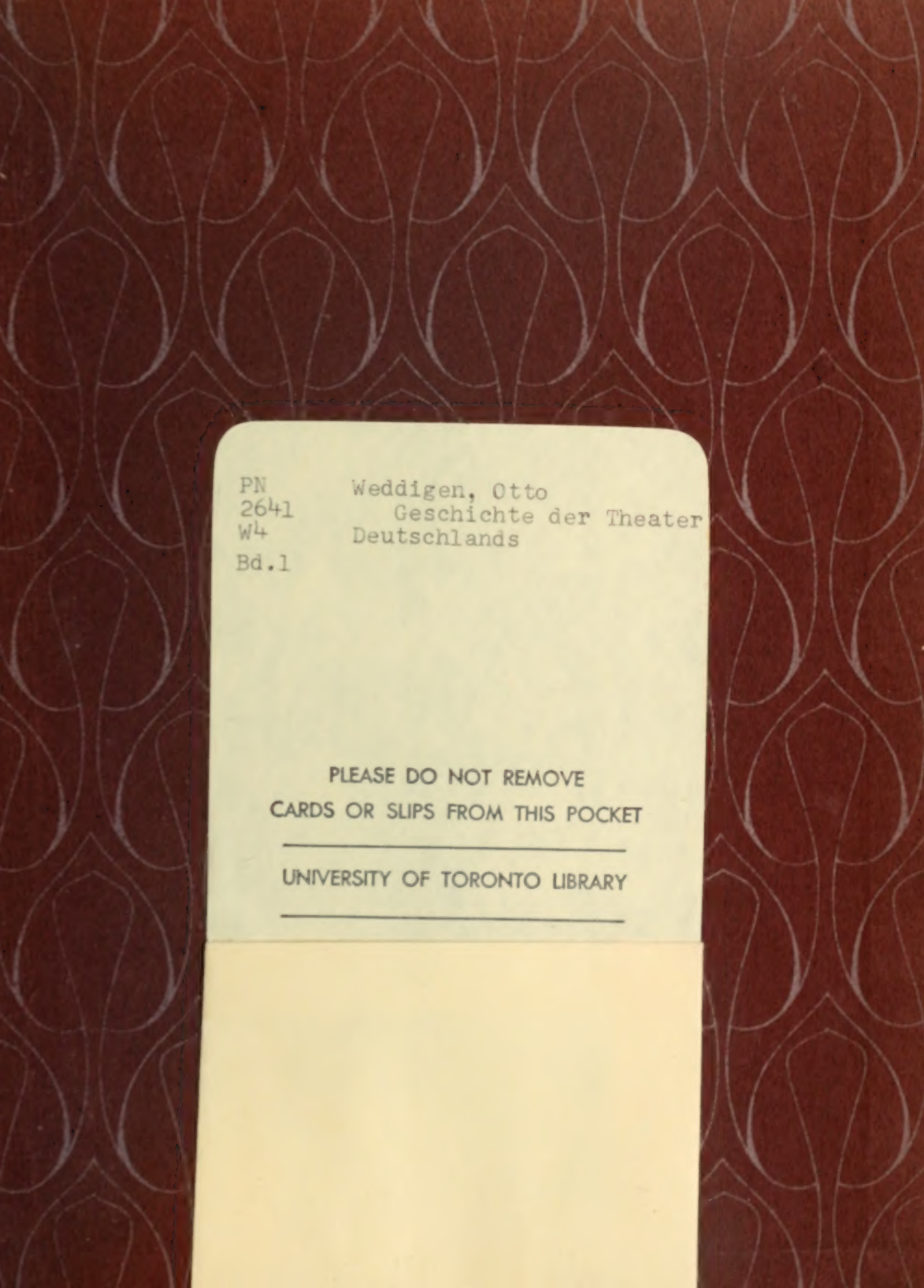
Die Konzentration der Aufmerksamkeit wird dadurch unter Umständen noch verstärkt. Die Proszeniumslogen mit ihren stilisierten Baum-Pyramiden, der hellbraune Wagner-Vorhang mit seinen im modernsten Stil ausgeführten Applikationen wirken ausgezeichnet zusammen. Einen bezaubernden Eindruck erzielt der in der Mitte des Plafonds befindliche Sternen-Himmel, wo mit ganz eigenartiger Verwendung von Gold-, Silber- und Stahl-Feilensplittern ganz neue Blend-Effekte hervorgerufen werden. Auch in den Wandelgängen, im Kassenraum und im oberen für die Besucher der höheren Ränge hergerichteten Foyer begegnet man eigenartigem künstlerischen Schmuck. Wir erwähnen nur die merkwürdig geformten Spiegel, die Stoff-Dekorationen über den Garderoben, die künstlerischen Arbeiten am eisernen Treppen-Geländer und an den weißen Glas-Fenstern des Haupt-Foyers. Sämtliche Stütz-Säulen bei den Rängen sind vermieden worden, von allen 1202 Sitzplätzen, die der Raum enthält, kann man ungehindert das volle Bühnen-Bild auf sich wirken lassen. Mit allen modernsten Einrichtungen ist natürlich auch die Bühne versehen, die in ihrer gesamten Ausdehnung eine Breite von 24 Metern und eine Tiefe von 16 Metern besitzt.

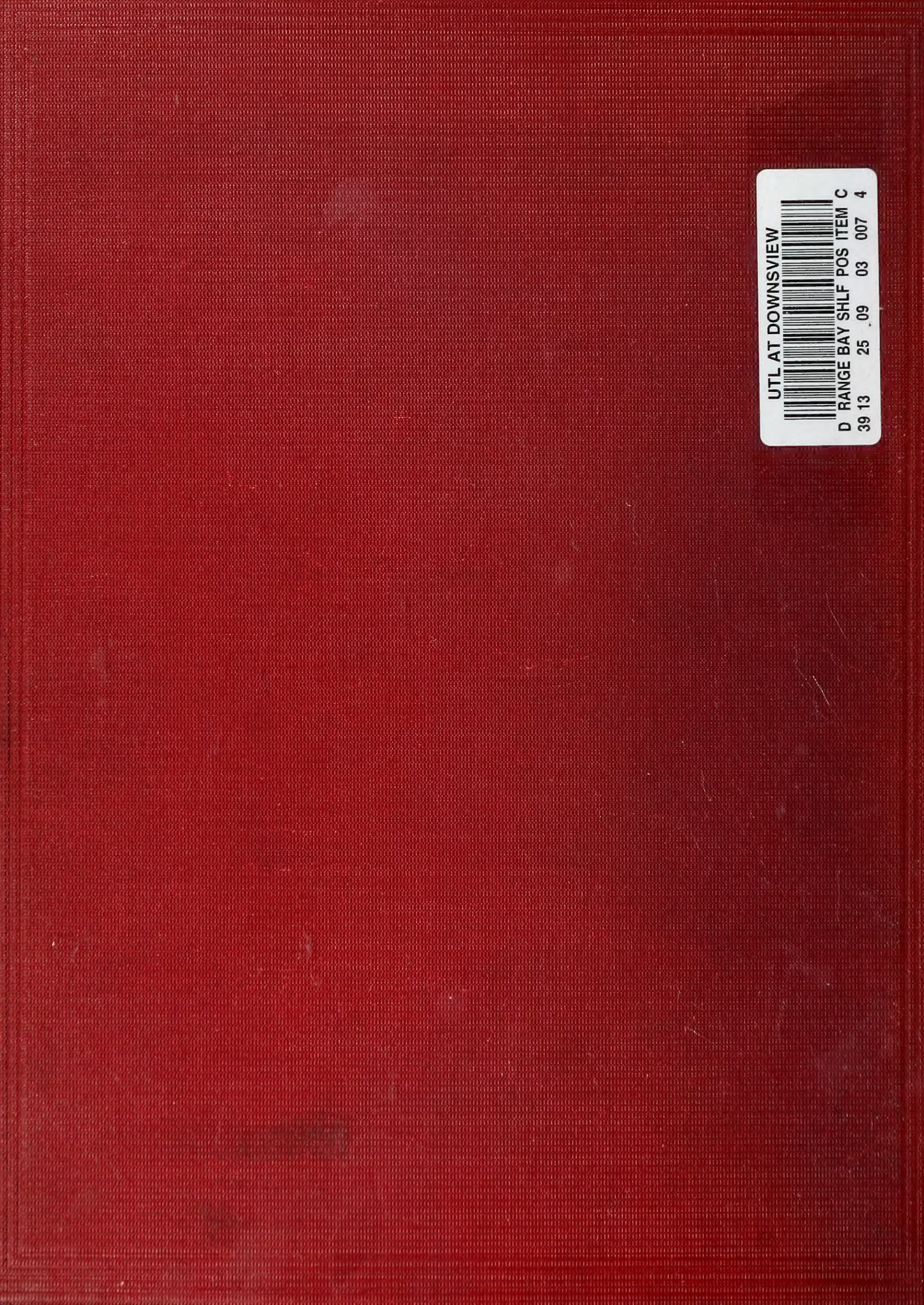
Das neue Theater in Dortmund ist in seinem Personalbestand mit dem Essener Stadttheater vereinigt, und zwar so, daß in beiden Theatern Opern und Schauspiele gegeben werden. An der Spitze beider Theater steht Direktor Gelling, der Leiter des Essener Stadttheaters. Das Opernpersonal muß in Dortmund, das Schauspielpersonal in Essen wohnen.










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 25 09 03 007 4